

# عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

الجزء الثاني

تحرير: جيف تود تيتون

ترجمة: حسام الدين زكريا





هذه هي الطبعة الخامسة من كتاب *Worlds of Music*، وهو كتاب يرصد الموسيقى في سياقها الثقافي والاجتماعي في أسلوب متاح لطلبة الجامعات في الولايات المتحدة، وجميع المهتمين حول العالم بالبحث في إثنوجرافيا الموسيقى، وكيف تعبر الموسيقى عن هويات الشعوب، ومن ثم فهو مهم القارئ العادي المهتم بالدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية، والجديد الذي يأتي به الكتاب هو التدريب على القيام بالبحوث الميدانية لجمع المواد الموسيقية التراثية وأسلوب الرصد المقارن للثقافات الموسيقية حول العالم، مما يشير إلى أن الحدود السياسية بين الشعوب هي حدود وهمية. والكتاب مرفق به لمن يريد أربعة أسطوانات مدحجة عليها تسجيلات حية لإعطاء أمثلة نموذجية لأنواع الموسيقى التي حفل بها الكتاب بدءاً من شعوب النافاهو (الهنود الحمر) مروراً بالموسيقى التراثية في الصين والهند وأندونيسيا وأفريقيا والمنطقة العربية، حتى الموسيقى التراثية في أمريكا اللاتينية. ولذا يمثل ركيزة في حقل الدراسات الموسيقولوجية العرقية الوليدة في مصر والمنطقة العربية.



**عواالم من الموسيقى**

**مقدمة لموسيقى شعوب العالم**

**(الجزء الثانى)**

المركز القومي للترجمة

تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2597

- عوالم من الموسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم: الجزء الثاني

- جيف تود نيتون

- حسام الدين زكريا

- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:

Worlds of Music:

An Introduction to the Music of the World's Peoples- 5<sup>th</sup> Edition

By: Jeff Todd Titon et al.

ISBN 10: 0534595391/ ISBN 13: 9780534595395

Copyright © 2009 Publisher Cengage Learning

Arabic Translation © 2016, National Center for Translation

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤٥٠ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554



# عوالم من الموسيقى

## مقدمة لموسيقى شعوب العالم

### (الجزء الثانى)

تحرير: جيف تود تيتون

ترجمة: حسام الدين زكريا



2016

بطاقة الفهرسة  
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية  
إدارة الشئون الفنية

تود تيتون؛ جيف

عولم من الموسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم (الجزء الثانى) /  
تأليف: جيف تود تيتون؛ ترجمة: حسام الدين زكريا.

ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٦

٥٦٠ ص ، ٢٤ سم

١ - الموسيقى - تاريخ

٧٨٠,٩

(أ) العنوان

رقم الإيداع ٤١١٦ / ٢٠١٤

الترقيم الدولى : 5 - 644 - 718 - 977 - 978 I.S.B.N

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

## المحتويات

### الفصل الرابع: أمريكا الشمالية/ أمريكا السوداء بقلم: جيف تود

11	..... تيتون
14	..... • موسيقى العبادة
37	..... • موسيقى العمل
54	..... • موسيقى اللهو اللعب
56	..... • البلوز
58	..... • البلوز والحقيقة
63	الاستجابة للشعر الغنائي في أغنية بلوز الفتى المسكين.
71	..... السيرة الذاتية والبلوز
91	..... تعلم البلوز
96	..... السلم الموسيقى للبلوز
99	..... تأليف موسيقى البلوز
102	..... أغنية بلوز أثناء تأليفها
109	كيف تصنع آلة وترية أحادية الوتر وتعزف عليها" ..... الديلى بو"؟
124	..... السياق الاجتماعى ومعنى البلوز
133	..... بلوز الأمس



172	..... موسيقى البلوز اليوم
178	..... • كلمة فى الختام
	الفصل الخامس: أوروبا الوسطى والمناطق الجنوبية الشرقية،
185	..... بقلم: تيموثى ج. كولى
196	..... • أوروبا: نظرة عامة
198	..... • التنظيم الاجتماعى والسياسى
210	..... • أصوات الموسيقى الأوروبية
210	..... الإيقاع والبحر (التفعيله الإيقاعية الشعرية للموسيقى) ..
226	..... الدرجات الموسيقية والسلام والميلوديا
237	..... ملخص
240	..... • دراسة حالة: بودال، منطقة تترا البولندية
244	..... الناس والموسيقى فى بودال
246	..... أنواع موسيقى البودالا
260	..... موسيقى للرقص
279	..... سيرة حياة كرزيشتوف تريبونيا - تونكا
292	..... الموسيقى الريفية الأوروبية على المسرح وبين جيرانك.
294	..... • الموسيقى الأوروبية الإقليمية على الساحة العالمية...
294	..... • ثلاث دراسات حالة
296	..... الموزيكا بودالا والريجى

306	الجاز البلقانى يورى يوناكوف وإيفو باباسوف.....
313	لزمات الموسيقى فى جنوب السلاف .....
321	• إعادة تفسير أوروبا .....
327	الفصل السادس: الهند / الهند الجنوبية، بقلم: دافيد ب. ريك....
333	• التاريخ، الثقافة، الموسيقى .....
334	حضارة وادى الهندوس (حوالى ٢٥٠٠-١٧٠٠ ق.م) .
336	الآريون (حوالى ١٧٠٠ - ٥٠٠ ق.م) .....
	ممالك العصور الكلاسيكية والقرون الوسطى ٥٠٠
337	ق.م- (١٤٠٠) .....
340	المغول (١٥٢٧-حوالى ١٨٦٧) .....
342	فترة الاستعمار الإنجليزى (القرن السابع عشر-١٩٤٧).
345	فترة الاحتلال البريطانى (القرن السابع عشر-١٩٤٧) ..
349	• موسيقات عديدة .....
350	الموسيقى الشعبية .....
359	• الموسيقى الدينية .....
365	عالم الصوت .....
372	حفلات الكونسير .....
374	الفرقة الموسيقية: النسيج الموسيقى .....
378	الراجا: النظام اللحنى .....

381	..... نظام الميلاكارتا
385	..... التاللا: دورة الإيقاع
387	..... فن قرع الطبول
391	..... • حفل أداء لموسيقى كارناتية
401	..... الأيانا
403	..... التانام
404	..... كريتي سارا سيروتي
406	..... كالباناسفاراس
408	..... الطبلة المنفردة: تاني أفارتانام
	<b>الفصل السابع: آسيا/ الموسيقى في إندونيسيا، بقلم: ر. أندرسون</b>
419	..... سوتون
423	..... جاوه الوسطى
426	..... الجاميلان
439	..... إنشاء الجاميلان
441	..... هوية الجاميلان
442	..... السياقات الأدائية للجاميلان
448	..... موسيقى الجاميلان: عرض الجيند هينج الجاوى
469	..... • مستوى الإيراما
470	..... أداء موسيقى جاميلان خاصة بك



472	الجيند هينج جاوى فى أسلوب الأداء الهادئ .....
473	بائيت .....
479	• فحص دقيق للدرائج ويلوجينج .....
492	سيرة حياة كى نارتو سابدو .....
492	موسيقى جاميلان ومؤلف موسيقى ومحرك عرائس ....
504	موسيقى جاميلان وعروض عرائس خيال الظل .....
513	• بالى .....
521	• شمال سومطرة .....
529	• الموسيقى الشعبية فى الإندونيسية .....



## الفصل الرابع

### أمريكا الشمالية/ أمريكا السوداء

جيف تود تيتون Jeff Todd Titon

إن لموسيقى العمل، وموسيقى العبادات، وموسيقى اللهو واللعب، وهى أنواع الموسيقى الشعبية التقليدية للشعب الأفرو أمريكى فى الولايات المتحدة، تاريخاً ثرياً مجيداً. وهو تراث لا هو بالإفريقى أو الأوروبى، بل هو موسيقى أمريكية فرنجية تماماً، تمت صياغتها فى أمريكا بمعرفة الأفارقة وسلااتهم Decendints، وظلت تتغير طوال قرون لتعطى مؤشرات لتغيرات فى أفكارهم حول أنفسهم. وعلى مدار كل تلك التغيرات، حافظت تلك الموسيقى على هويتها الأمريكية الزنجية، بجوهر من النشوة والارتجال يحولان رتابة الحياة اليومية إلى حرية البراعة التعبيرية، ويتجلى ذلك فى الأناشيد الدينية للسود Spirituals ، والبلوز Blues، والجاز Jazz، وتبدو تلك الموسيقى فى نظر الأوروبيين أعظم ما شاركت به أمريكا فى مجال الموسيقى العالمية (والبعض يرونها المساهمة الوحيدة).

ومن الطبيعى أن تبدو موسيقى السود الحديثة مألوفة للأمريكيين الشماليين، وذلك لأن الأسلوب الزنجى قد انتشر انتشاراً واسعاً عبر سنين طويلة. وإذا ما تمعنت الاستماع إلى إصدار على قرص مدمج لبعض الموسيقى الشعبية التى كانت شائعة فى العقد الأول أو الثانى من القرن العشرين، (وتبدو تلك موسيقى طنانة وقد تبدو مكلفة)، ومحافظة، مسرفة فى



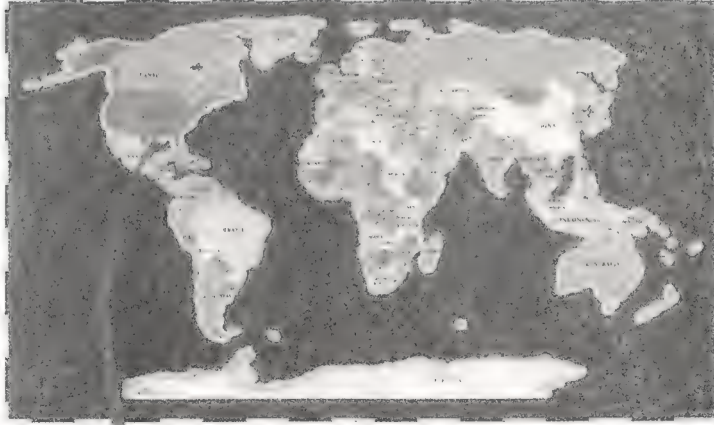
دراميتها، وفيها شيء غير طبيعي ونوع من التشنج والتغيرات المفاجئة -Jerky- ولا يرجع ذلك إلى عملية التسجيل، بل إلى تأثير أسلوب الغناء في الأوبرا الفخمة Grand Opera<sup>(١)</sup>، والأساليب الآلية لفرق الموسيقى العسكرية Marching Bands لتلك الفترة. إلا أنه في فترة العشرينيات، التي يمكن تسميتها بحق عصر الجاز، أحدثت بيسي سميث Bessie Smith<sup>(٢)</sup> وفرق الجاز الأمريكية الأخرى ثورة في حرفة غناء الموسيقى الشعبية. ولم يكن ذلك فقط، بل كانت عروضهم على خشبة المسرح وفي التسجيلات عاملا مساعدا لتشكل مجال جديد يمكن أن يحتوى فى ساحاته جموعاً من أفراد الطبقات العاملة السود، حيث يعبرون عن أنفسهم كمجتمع (ديفييز Davis 137:1999). ولقد كانت أساليبهم التعبيرية الموسيقية قريبة الشبه بإيقاع الكلام العادى ونبراته، وبذا كان ذلك الأسلوب الطبيعي. مصدر جذب من الموسيقى الشعبية: البلوز، الإنجيلية Gospel، الجاز، السوينج، البوب، الريتم والبلوز، الروك أند رول، الموتاون<sup>(٣)</sup>، الماسل

(١) "الجرائد أوبرا" لفظ غير دقيق يشير إلى الأوبرا التي لا تحتوى على حوار كلامي، أى إشارة إلى الأوبرا الجادة Seria، وتميزا لها عن الأوبرا الهزلية Buffa والأوبريت Operatta، يطلق اللفظ أيضا على الأوبرا التي تحتوى على مناظر باليه مثل عابدة وفاوست- المترجم.

(٢) (١٨٩٤-١٩٣٧): مغنية بلوز أمريكية أطلق عليها لقب إمبراطورة البلوز. اعتبرت من أعظم مغنيات عصرها فى العشرينيات والثلاثينيات-المترجم.

(٣) موتاون Motown : اسم مركب من موتور Motor وتاون Town (مدينة) وإشارة أيضا إلى مدينة ديترويت (مدينة صناعة السيارات)، وهى شركة تسجيلات فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات مقرها الآن نيويورك بعد تنقلها فى عدة مدن وقد لعبت تلك المؤسسة دورا مهما فى التكامل العرقى للموسيقى الشعبية فى أمريكا، حيث حققت تسجيلاتها الأفرو أمريكية نجاحا كبيرا عندما أدت تسجيلاتها إلى ما عرف بموسيقى الروح Soul Music، وهى مزيج من الموسيقى الإنجيلية أو البلوز والإيقاعات الجذابة Catchy، وتصفيق باليد وارتجالات وتجاوب بين المؤدى المنفرد والكورس-المترجم.

شولز<sup>(١)</sup>، الديسكو، الراب، الهيب هوب، وهى تيارات الموسيقى الأفرو أمريكية فى القرن العشرين، والتى نشرت الموسيقى الشعبية أولا فى أمريكا الشمالية، ثم فى أوروبا، والعالم كله فى نهاية الأمر.



الولايات المتحدة الأمريكية (خريطة على صفحة كاملة)

(١) ماسل شولز Muscle shoals: فرق موسيقية نسبة إلى مدينة ماسل شمو فى ألاباما ولهم اسم شهرة The Swampers، وقد تكون الاستوديو الخاص بهم عام ١٩٦٩ - المترجم.

## موسيقى العبادة

إن أسهل الطرق للتعرف على الثقافة الموسيقية فى الولايات المتحدة هى القيام بمسح موسيقاها الشعبية عبر جهاز الراديو. فمعظم المدن فى أمريكا الشمالية بها محطة أو اثنتان للإذاعة، بها برامج للموسيقى الأفرو أمريكية، وإذا ما استمعت للراديو على مدى أسبوعين، ستسمع موسيقى زنجية معاصرة فى المقام الأول مع فقرات جانبية بين الحين والآخر للصيغ والأساليب الموسيقية الأقدم. إلا أنه فى أيام الأحاد تكون الوجبة القياسية موسيقى دينية مسجلة، مع إذاعات على البعد، لطقوس عبادة من كنائس السود فى المدينة والضواحي حولها. وتعرض تلك الإذاعات الحية نطاقاً عريضاً من الموسيقى الدينية للسود: الرباعيات الإنجيلية الحديثة **Modern Gospel Quarters**، كورالات ضخمة، مغنون منفردون تتخطى مهاراتهم الأدائية الاستعراضية كثيراً قدرات أقرانهم فى الموسيقى غير الدينية. وبعض تلك الإذاعات تحتوى على ما يعرف بغناء الحشود أو الطوائف الكنسية **Congregational Singing** : كورالات فى معسكرات، خاصة فى أعياد العنصرة **Pentecostal**، وتراتيل (مدائح للرب)، خاصة بين طوائف المعمدانين **Baptists**.

ولتستمع الآن إلى ترتيلة تغنيها طائفة من السود رعايا الكنيسة المعمودية فى مدينة ديترويت (القرص المدمج، تراك ٢٢)، والبيت الأول من النص عبارة عن ترتيلة مسيحية شائعة هى: "نعمة الهبة مذهشة **Amazing Grace**" إلا أن عناصر الإيقاع واللحن وأسلوب الأداء كانت شيئاً غير معهود



لمن هم خارج كنيسة السود، فهناك شماس Deacon يقود الترتيلة، ولما كان الميكروفون قريباً منه في أثناء التسجيل فقد كان صوته أعلى من الباقين. وقد استهل الترتيلة بغناء البيت الأول بنفسه "نعمة إلهية مدهشة كم لها من وقع جميل "Amazing Grace How Sweet It Sound". ثم يلحق به الجمع، ويكررون الكلمات ببطء في انزلاق للميلوديا حول كل مقطع لفظي Syllable من النص. وبعد ذلك يغنى الشماس البيت الثانى بنفسه: "تلك التى أنقذت بائساً مثلى That Saved a wr Etch Like Me"، ليلحق به الكورس ويكرر الكلمات فى نوع من الزخرفة Melismatically<sup>(١)</sup> (انظر الفصل ٢). وبنفس الأداء يتم إنهاء الترتيلة (انظر دليل الاستماع فى تركيز). ولا يصطحب المغنون كتب تراتيل، فهم قد حفظوا اللحن الأساسى والكلمات عن ظهر قلب عن قلب. ولاحظ أن كورس الطائفة الذى يغنى مع الشماس لا يدخلون بأصواتهم معا فى نفس الوقت، فالبعض يتأخر بعدهم لبرهة قصيرة، ليوّدى اللحن كما يحس به.

#### القرص المدمج ٢٢:١

نعمة إلهية مدهشة Amazing  
 أغنية شعبية Grace (2:36).  
 تراثية. يؤديها شماس وطائفة  
 من كنيسة بيتل Betal  
 المعمودية تسجيل ميدانى لجيف  
 تود تيتون - ديترويت -  
 ميتشجان ١٩٧٧.

(١) المليزما Melssimce فى الغناء هى أداء مقطع لفظى واحد من النص مع التحرك بين عدة نوات مختلفة بالتتابع، ويقال للموسيقى التى تغنى بتلك الطريقة Melismatic عكس لفظى Syllabic، والغرض منها هو بعث نوع من النشوة الحسية أو الغشبية Hypnotic Trance فى المستمع (منذ العصور الوسطى) وما زال ذلك الأسلوب شائعاً فى الموسيقى العربية- المترجم.

الاستماع فى تركيز

Amazing Grace نعمة إلهية مذهشة

القرص المدمج ٢٢:١

قراءة العداد

الشعر الغنائى	التعليق	قراءة العداد
نعمة إلهية ... كم لها من وقع جميل	يؤدى الشماس البيت الأول	0:00
نعمة إلهية ... كم لها من وقع جميل ... آه	يلحق الجمع بالقائد لتكرار البيت الأول، فى بطء شديد ومعالجة للحن، مع زخارف كثرة Melismata	0:09
تلك التى أنقذت بئسا مثلى!	يغنى القائد البيت الثانى	0:45
تلك التى أنقذت بئسا مثلى!	يتبع الجمع القائد ليغنى البيت الثانى	0:49
كنت ضائعا فيما مضى والآن وجدت نفسى	يغنى القائد البيت الثالث	1:14

1:20	يتبع الجمع القائد لغناء البيت الثالث	كنت ضائعا فيما مضى والآن وجدت نفسي
1:56	يغنى القائد البيت الرابع	وكنت أعمى والآن ارتد إلى بصرى
2:01	يتبع الجمع القائد لغناء البيت الرابع	وكنت أعمى والآن ارتد إلى بصرى

وقد يخرج عديد من أفراد الكورس عن مقتضيات الأداء بدقة. فالبعض يقوم بزخرفة النغمات بوضع نغمات زخرفية Melismatic tones على نحو أكثر مما يفعله الآخرون. والمغنون يرتجلون تلك الزخرفة فى أثناء الغناء. والغناء هنا يُكتب جمالا كلما أصبح الأداء أكثر تعقيدا، حاول أن تغنى تلك الترتيلة معهم، وربما تجدها من الصعوبة بمكان. ويبين التدوين المعدل ٤-١ إحدى طرق الغناء للبيتين الأولين. وقد يساعدك ذلك، إلا أنه بعد معاودة الاستماع مرات كثيرة، فقد يمكنك الغناء حتى دون قراءة المدونة، وفى النهاية تحفظ الجموع الترتيلة عن ظهر قلب. وتسمى تلك الطريقة فى الغناء الكنسى، التى يغنى فيها القائد بيتا ثم يكرره مع "الجموع التبطين Lining Out"<sup>(١)</sup>. وقد

(١) شاع ذلك الأسلوب فى غناء المزامير والتراتيل فى القرنين ١٧، ١٨ فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة، وقد ظلت آثاره باقية فى القرن ١٩ وحتى الآن فى بعض السياقات. وقد ظهر فى الأصل نظرا لأمية الكثيرين ممن كانوا يترددون على الكنائس، ومع ازدياد التعليم تقلص ظهوره وحل محله ما يعرف بالغناء المنتظم Regular singing - المترجم.

كان تبطين المزامير وفيما بعد التراتيل شائعا على نحو قياسي فى أمريكا إبان المستعمرات، فكان العبيد **Slaves** والعبيد المعتقين **Freedmen** يؤدون الصلاة مع البيض ومن ثم تلقوا عنهم ذلك الأسلوب. ثم أصبح التأثير بعد ذلك تبادليا، واليوم يمكنك أن تسمع غناء التبطين هذا فى كثير من كنائس المعمودية للسود فى أنحاء الولايات المتحدة، وعلى نحو خاص فى المناطق الريفية بالجنوب (شكل ١٠٤). وقد بقى ذلك الأسلوب دائما أيضا فى كنائس المعموديين القديمة **Old Pegular Baptists** فى مناطق مناجم الفحم جنوب جبال الأبالاشيا.



شكل (١-٤)

- كنيسة ريفية مهجورة للسود فى مدينة مانينج **Manning** - كارولينا الجنوبية. يونية ١٩٣٩. بإذن من مكتبة الكونجرس
- مجموعة **FSA-OWI**

(DEACON:)

A maz - ing grace how sweet it sound

(DEACON and CONGREGATION:)

A ma mm zi

n' gra - ce how swee - tah

(DEACON:)

That saved a wretch like me

(DEACON and CONGREGATION:)

Tha t sa - v'd a

a wre - tch li - (ke) (me) I once was . . .

#### التدوين المعدل ٤-١

ترتيلة "النعمة الإلهية المدهشة Amazing Grace كما

تغنى فى كنيسة المعمودية New Bethel.

فى التدوين فى ذلك الفصل يوضع سهم فوق رأس النوتة ليشير إلى أن الدرجة أعلى قليلا (أو أخفض) مما هو مدون إلا أن المقدار لا يكفى لتدوينها فى الدرجة الكروماتية التالية. ووجود خط وصل بين النوتات المتتالية يشير إلى انزلاق صوتى Vocal Glide. ويجب طرح القيمة الزمنية لنوتة الزخرفة (الحلية) من النوتة التى قبلها. ووجود حرف X على المدرج الموسيقى يشير إلى درجة تقريبية للفظ غير مستقر، ونصف منطوق Half Spoken. أما المدة Fermata فوق النوتة فتشير إلى أن الدرجة أطول قليلا عما هو مدون،

والمدة المقلوبة **Inverted Fermota** تشير إلى أنها أقصر عما هو مدون. وهذا التدوين الإضافي هو محاولة لكي يكون السلم الموسيقي الغربي أكثر تجاوبا مع الأساليب الموسيقية لمختلف الشعوب.

ولتلك النسخة من ترتيلة "النعمة الإلهية المدهشة" خصائص كثيرة تعتبر نموذجا للموسيقى الأفرو أمريكية في الولايات المتحدة. فالكلمات تغنى باللغة الإنجليزية، والنص مقسم إلى مقاطع شعرية **Stanza** (أبيات **Verses** أو ستروفات **Strophes**)، مثل معظم الأغاني الشعبية الإنجليزية. إلا أن أسلوب الأداء إفريقي أسود:

الحركة **Movement**: يتأرجح المغنون في حرية مع الموسيقى، ويرقصون بأجسامهم.

التنظيم الاجتماعي للمجموعة الغنائية: كما رأينا في الفصل ٣، يكون القائد-الكورس أو النداء والاستجابة **Call and Response** هو التنظيم الغنائي السائد للمجموعة الإفريقية.

الجرس أو التلوين الصوتي: يتردد التلوين الصوتي **Tone Quality** بين النعومة والخشونة.

الدرجة الموسيقية: تتغير الدرجة **Pitch** حول الدرجات الثالثة **Third**، الخامسة **Fifth**، السابعة **Seventh** للسلم. واللحن مرح يعلو ويهبط مثل المد والجزر لمياه المحيط.

ويمكننا فهم تلك الصفات التي تحملها الموسيقى الأفرو أمريكية التقليدية على نحو أكثر وضوحاً، إذا ما أحدثنا تبايناً بين تلك النسخة من النعمة الإلهية المدهشة وبين النسخة الأنجلو أمريكية لنفس الترتيلة، لكنيسة فى الشمال الغربى من فيرجينيا (القرص المدمج ١: تراك ٢٣). فرائد الأغنية التى يؤديها البيض يقف منتصباً كجندى من جنود الصليب وقد نفخ صدره، وشخص بعينه إلى الأمام، دون حركة إلا يديه، مما يشير إلى ضربات منتظمة ومسموعة بوضوح. والرائد مع المجموعة يغنون معا بدلا عن طريقة النداء والتجاوب بالتناوب. والنسيج الكورالى Choral Texture بوليفونى Polyphonic (متعدد الأصوات) أو هيتروفونى Heterophonic (بتنويجات مع اللحن الرئيسى). والتدوين المعدل ٤-٢ للبيتين الأولين يقارن غناؤه مع اللحن كما هو مطبوع فى كتاب التراتيل (التدوين المعدل ٤-٢).

#### القرص المدمج ١: ٢٣

النعمة الإلهية المدهشة (٥٢:٢)  
ترتيلة تقليدية يؤديها مجمع الكنيسة  
المعمودية المستقلة بقيادة الراعى  
جون شيرفى John Sherfey .  
تسجيل ميدانى لجيف تود تيتون  
Jeff Todd Titon - ستانلى،  
فيرجينيا، ١٩٧٧.

والملاحظ أن جرس صوت رائد الأغنية يكون خشنا وثابتاً لا يتغير، مما يعطى انطباعاً بنوع من الجدية والنشاط دون نشوة وهزل. ويكون لحنه ذا فخامة، موقع وموزون Measured، وبه حليات. وتكون التنويجات التى تجرى عليه طفيفة ومدروسة فى أناة وترو، وتختلف تلك التنويجات اختلافاً بسيطاً عن بعضها بعضاً عند كل واحد من الأبيات الشعرية الأربعة التى

تشكل الأداء. إلا أنها تكون مقيدة مقارنة بالزخرفة الميلودية التي يغنيها الشمس الأسود. وهنا نجد أن الثقافتين الموسيقيتين لهما مفهومان مختلفان تماما حول كيفية أداء العبادات من خلال الأغاني، فالمصلون الذين يعتنقون فكرة أن الموسيقى الدينية هي تلك التي يجب أن تكون مهيبة Solemn وجادة، قد ينتابهم الشك حول الأسلوب الموسيقي الأفرو أمريكي المخصص للعبادة، خاصة الموسيقى الإنجيلية Gospel Music ، والذي يرونه أكثر ميلا إلى التسلية Entertainment عنه كموسيقى للعبادة الأصلية. وهم لا يفهمون أن الجماليات السوداء Black Aesthetic تتطلب تصميمًا مؤسلبًا Styling وروحًا كي تبعث الحياة في الموسيقى.



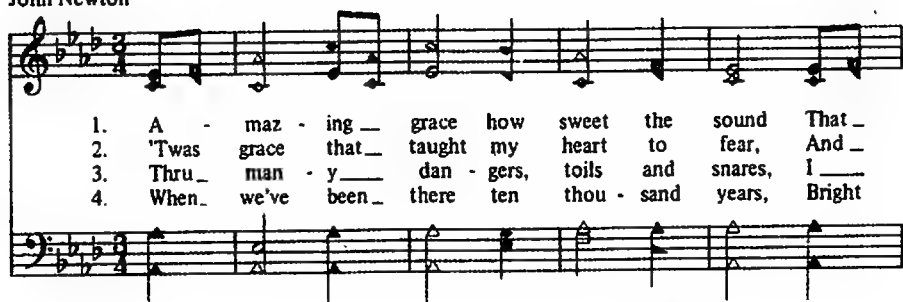
#### التدوين المعدل ٤-٢

ترتيلة "النعمة الإلهية المدهشة" كما يغنيها جماعة الكنيسة المستقلة. وفي هذا التدوين المعدل يتم تتبع الميلوديا كما يؤديها رائد الأغنية. وللمقارنة، يبين المدرج الأسفل اللحن كما هو مدون في كتاب القرائيل بكنيستهم. (انظر أيضا التدوين المعدل ٤٠٣)

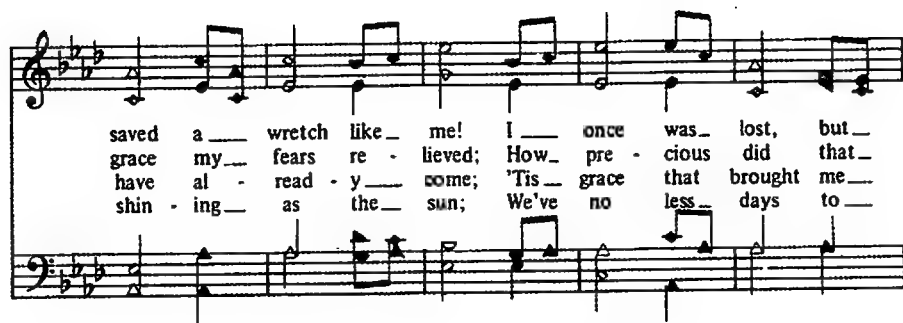


John Newton

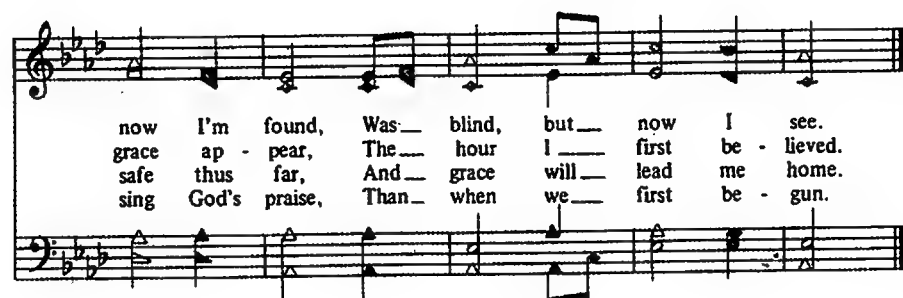
Wm. Walker



1. A - maz - ing — grace how sweet the sound That —  
2. 'Twas grace that — taught my heart to fear, And —  
3. Thru — man - y — dan - gers, toils and snares, I —  
4. When we've been — there ten thou - sand years, Bright



saved a — wretch like — me! I — once was — lost, but —  
grace my — fears re - lieved; How — pre - cious did that —  
have al - read - y — come; 'Tis — grace that brought me —  
shin - ing — as the — sun; We've no less — days to —



now I'm found, Was — blind, but — now I see.  
grace ap - pear, The — hour I — first be - lieved.  
safe thus far, And — grace will — lead me home.  
sing God's praise, Than — when we — first be - gun.

### التدوين المعدل ٤-٣

ترتيلة النعمة الإلهية المدهشة كما يتم تدوينها في كتاب  
تراتيل الكنيسة

## شذرات من النص فى التدوين

١- يا أيتها النعمة الإلهية المدهشة كم هو عذب ذلك الصوت.

٢- لقد كانت نعمة إلهية ألهمت قلبى الرهبة.

٣- لقد خضنا الصعاب والأخطار ونجونا من مختلف الشراك.

٤- منذ أن كنا هنا منذ آلاف السنين.

كم كنت يائسا وضائعا... والآن ذهبت مخاوفى بفضل النعمة الإلهية التى أشرقت علينا شمسها. وها قد وجدبتى... كمن كنت أعمى فأبصرت وكنت خائفا فوجدت الأمان والآن تقودنى النعمة الإلهية المدهشة إلى بيتى... فلتغنوا فى مديح الرب.

ومن جهة أخرى، فإن جماهير المصلين، الذين يؤكد مفهومهم للموسيقى الدينية أنها يجب أن تكون فى شكل تسابيح ومدائح للرب، بما لها من أسلوب ومشاعر، بل حتى بما تثيره من مشاعر النشوة الروحية على قدر ما يستطيعه المغنون، قد تجد فى هذا المثال الأنجلو أمريكى لترتيلة "النعمة الإلهية" شيئا مملا، وفاقدا للحس بالمقارنة. ورغم ذلك، فإن معاودة الاستماع عدة مرات لهذا المثال سيكشف عن مهارة فائقة مثل تتابع الأصوات فى المنطقة العلوية Upward Catch عند إطلاق نغمات معينة، وعلى سبيل المثال عند نهاية كلمة Grace فى البيت الأول. ومن المؤكد أن المغنين لا يقل إحساسهم الغامر فى تجربتهم مع أولئك الموسيقيين حتى ولو كانت

أساليبهم التعبيرية مختلفة كثيرا. حاول تقليد كل نسخة من تلك الأغنية المشهورة، فكل منها له معجبه الكثيرون. وستعمل مجهوداتك على زيادة فهمك لتلك الأساليب الموسيقية إلى جانب ما ستستشعره من متعة في التجربة الموسيقية.

وكما افترضنا من قبل، فإن عملية مسح لما يذيعه الراديو من موسيقى للسود سيكشف عن ثقافة موسيقية كنسية ذات قدر كبير من الحيوية. ولتفرض أننا نرتاد كنيسة للسود، حيث قمت بتسجيل أول أغنية (شكل ٤-٢). إنها كنيسة معمدانية بها حرم مقدس Sanctuary كبير، يتسع لحوالي ألف وخمسمائة متلى في هذا الصباح المشمس من يوم الأحد. وقد ارتدى الرجال حلا زرقاء أو سوداء مكسوة بالأردية الإكليريكية<sup>(١)</sup>، مع جوارب وأحذية سوداء، كما كان بعض الشباب الموجودين يرتدى بذلا تتافى الذوق السليم زرقاء أو بنية اللون<sup>(٢)</sup> مع أحذية تتسجم معها... !! أما النساء فكن يرقن في بذل أو أردية داكنة، وكثير منهن يعتمرن قبعات على الموضة، وجميعهن يرتدين جوارب وأحذية بكعوب عالية. وارتدى أعضاء الكورال أروابا خضراء فوق الزى الرسمي. بينما كانت المراوح الورقية تتأرجح جيئة وذهابا على وجوههن كي تجلب نسمة هواء. وتلك المراوح توفرها دور الجنازات (الحانوتية) كي يطبعوا عليها إعلاناتهم .. !!

---

(١) حل وقورة سترتها بثلاثة أزرار - المترجم.

(2) Tan, Bahy Blue, or Burgundy Suits



شكل (٤-٢)

شماس شاب يغنى دعاء مرتجلا. يتصل الميكروفون  
بإذاعة الكنيسة - ديترويت - ميتشيجان ١٩٧٨

وعندما نستمع إلى ترتيلة "النعمة الإلهية" يكون قد حان الوقت لأداء صلاة الشماس **Deacon's Devotional**، وهى جزء استهلالي للقداس يتكون من ترتيلة قديمة للجموع، مع قراءة فى الكتاب المقدس، وتلاوة أدعية يؤديها الشماس بينما يهتمهم الباقون فى الخلفية، وقد ترتفع أصواتهم بالنواح والندب فى ترانيل دون كلمات. ويرتل الشماس أدعيته التى يؤديها غناء-سواء الكلمات أو اللحن، وتبدأ فى شكل كلام **Speech** ثم تتحول تدريجيا إلى أغنية لها مركز نغمى محدد، وتتحرك نحو الختام فى ميزان إيقاعى منتظم، وتقاطع جموع المصلين جمل الشماس من آن لآخر قائلين **Yes**، الآن **Now**، وهكذا. وهى صيحات تكون مضبوطة **Intoned** على المركز النغمى (فى التدوين المعدل نغمة دو) وهذا بالطبع مثال آخر لأسلوب النداء والتجاوب **Call and response** وبين التدوين المعدل ٤-٤ الجزء الختامى من تلك

الأدعية؛ حيث يجابوب الجمع بكلمة حقا (Yes) وفي النص نراها بين قوسين،  
ويتبع التدوين المعدل اللحن (الأسطر ٣-١٠ في النص) كما يغنيه الشماس،  
الذي يرتجل الكلمات واللحن حسبما تقوده مشاعره.



#### التدوين المعدل ٤-٤

الأسطر من ٣-١٠ من الدعاء الذي يغنيه الشماس

والجمع في كنيسة Rock Baptist

شذرات من النص (الموجود داخل التدوين المعدل ٤-٤)

أنت تعلم ما في القلوب	(حقا!) أنت تعلم أين نحن الآن
... ننضرع إليك يسوع	(حقا!) .. أنت تعلم ما تهفو إليه قلوبنا
(حقا!) فلنكن معنا اليوم	(حقا!) .. ننضرع إليك يسوع
حقا أنت تعرف كل شيء عنا	(حقا!) أعلم أنك تعرفني

## نص الجزء الختامى من أغنية الدعاء

يارب (الجمع: حقًا)  
ارحمنا اليوم يا أبى (حقًا!)  
أنت تعلم أين نحن (حقًا!)  
٥- أنت تعلم ما تهفو إليه قلوبنا (حقًا!)  
نتضرع إليك يسوع (حقًا!)  
فلتكن معنا اليوم (حقًا!)  
أعلم أنك تعرفنى (حقًا!)  
أنت تعرف كل شيء عنا (حقًا!)  
١٠- أنت تعرف كل شيء عنى (حقًا!)  
والآن... مولانا (والآن مولانا!)  
والآن... يسوع (والآن!)  
عندما ينفذ الدعاء من أفواهنا (حقًا!)  
هنا (حقًا)  
(تلاوة) امنحنا مكانا فى ملكوتك

وهكذا يقود الشماسون تلك الصلاة من منطقة المذبح، وبعد الانتهاء من صلاة الشماس، يتحول النشاط إلى منبر الوعظ Pulpit، حيث يتم إعلان البلاغات Announcements، وتناول القرايين Offerings، ثم يقود الشماس تلاوة فصل من الكتاب المقدس مع ترانيم. وتنتشر هنا وهناك أغاني إنجيلية حديثة Gospel Songs فى ثوب نشط مفعم بالحياة، يؤديها المغنون

المنفردون وكورال الشباب فى حماس كبير، مع مصاحبة من البيانو والأرغن. ويبدأ الواعظ موعظته الثلقائية، وهو يبدأ بخطبة عادية، إلا أنه يتحول إلى الغناء بعد حوالى ربع ساعة (التدوين المعدل ٤-٥)، مرتجلا طوال الوقت ومواصلا رسالته.

### نص الموعظة

كان نيكوديموس Necodemus حاكما

وكان ثريا

وأنتم تعلمون أن كل امرئ يحب المال

٥- كل من يريد أن يتفحص الناس، سيتفحصونه أيضا

كل امرئ يحب أن يصبح ذا شأن

آه... أظن أن نيكوديموس كان من تلك الفئة

وآه... فقد عرف شيئا عن الرب

إننى لا أدري أين عرف ذلك إلا أنه عرف

١٠- شيئا عن الرب

وماذا كان يفعل

وآه

هو

١٥- عزم فى قرارة نفسه

أن يذهب ليرى الله

وآه...

حدد ميعادا للقاءه  
وآه... يقول الكتاب المقدس إن ذلك كان ليلا  
٢٠- نعم

فى منتصف الليل  
لكى يحدد معه ميعادا  
نعم  
لكى يحدد معه ميعادا  
٢٥- لو كان الوقت ظهرا  
يجب عليك أن تحدد ميعادا معه  
لقد حددت معه ميعادا يوما ما  
آه

أخبرته عن حالى  
٣٠- يارب

ومضى كل شيء على ما يرام  
مم Mmm  
هاليلويا

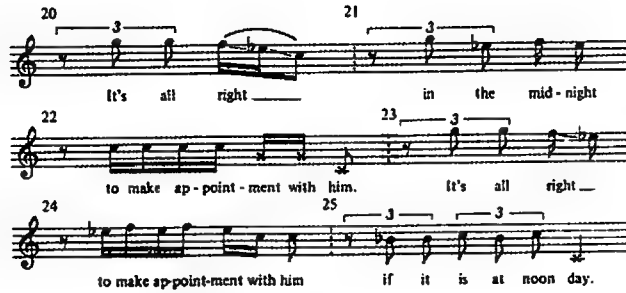
وقال نيكوديموس  
٣٥- قال: "أعرف أن لا أحد يمكنه أن يفعل ذلك  
إلا إذا كان الله معه"  
أتعلمون ما هو كلام الله  
٤٠- الكتاب المقدس هنا

إنه يقول: يمكنكم عمل كل شيء  
يمكنكم عمل كل شيء باسمى  
إذا ما التزمتم بعهدى



وسأثبت أقدامكم  
 ٤٥- ادخلوا فى رحاب المسيح  
 وتواصلوا مع الله  
 تزداد معرفتكم به  
 وعندما تجدون المسيح  
 فلتلتقوا حوله  
 وكل شيء سيسير على ما يرام

تعديل التدوين بمعرفة جيف تود تيتون Jeff Todd Titon - الكنيسة المعمدانية  
 للقدّيس مرقص - مينا بوليس - مينيسوتا. أغسطس ١٩٦٨.



Recorded and transcribed by Jeff Todd Titon, St. Mark's Baptist Church, Minneapolis, Minnesota, August 1966

تم التسجيل وتعديل التدوين بمعرفة جيف. تود تيتون كنيسة المعمدانية للقدّيس مرقص. مينا بوليس. مينيسوتا. أغسطس ١٩٦٨.

#### التدوين المعدل ٤-٥

الآيات ٢٠-٢٥ من المقطع المؤدى غناء من الموعظة، والذي قدمه القس جورج تراويك George Trawick وفى قراءة النص، يكون هناك مكون لحوالى نصف ثانية عند نهاية كل بيت موقع

حصلنا على مقتطف من الجزء الذى يتم غناؤه من الموعظة ويؤديه القس جورج تراويك George Trawick، راعى الكنيسة المعمدانية للقديس مرقس-مينا بوليس، مينيسوتا، والذى قمت بتسجيلها فى أغسطس ١٩٦٨، ويتبع التدوين المعدل ٤-٥ (الأبيات ٢٠-٢٥) الميلوديا كما يغنيها الواعظ، الذى يقوم بارتجالات للكلمات واللحن حسبما تحركه الروح Spirit، بدلا عن أن يقرأ من النص المطبوع. وكان عمر ذلك الأسلوب فى إلقاء الموعظة حوالى ١٥٠ عاما على الأقل عندما قمت بتسجيلها، وبعد ذلك بأربعين عاما ما زال يتردد بين القسس البروتستانت المعمدانيين السود. ويصاحب عملية التحول من الكلام إلى الغناء (وأحيانا ما يطلق على الغناء لفظ "هتاف أو شهقة Whooping") تغيير من النبرة المرححة Playful Timber، التى تتردد بين الوضوح والغمغمة Buzzy، وبين اللطف والخشونة، إلى نبرة ذات صوت أجش Hoarse. ويتجاوب الجمع مع الشماس الذى يقوم بأداء الدعاء فى شكل هتافات "حسنا Well"، "نعم أو حقا Yes"، وهكذا، على المركز النغمى. وفى بعض الأحيان يلائم الواعظ غناؤه مع ميزان إيقاعى منتظم Regular Meter لفترات قصيرة، قد تمتد من عشر ثوانٍ إلى دقيقة. رغم أنها، فى الغالب تكون الجمل المغناة غير منتظمة. فإن مقارنة بجمل المحادثة العادية، تعتبر منتظمة نسبيا، وعندما يقاطع الحشد الغناء بصيحاته، فإنه يعطى الانطباع بالانتظام والتناسق.

وقد شرح لى القس س.ل. فرانكلين C.L. Franklin من ديترويت (شكل ٤-٣) إيقاع وعظه ذا الهتاف قائلا: "...إنه شيء ما لا يمكننى أن أسايره بوقع قدمى والدق معه. إلا أن فى إمكانى أن أستشعر أنه فى داخلى. وهو ما ينطبق على أعضاء الجمع الذين يتأرجحون إلى الأمام وإلى الخلف

مع كل جملة. وقد كانت مواضع القس فرانكلين ذات شعبية غير معهودة - وقد طاف في أنحاء الأمة كي يوقظ الناس في الخمسينيات والستينيات، وغالبا مع ابنته أرثيا Aretha ومن الممكن الحصول على تسجيلات لمواظفه من محلات التسجيلات ضمن صناديق الإنجيل Gospel Bin، وذلك في مجتمعات السود.

وتختم الموعظة في النهاية ويتبع ذلك أغنية الدعوة Invitational Song، التي يقودها مغنٍ منفرد من الكورال. ويلتفت لتلك الدعوة ثلاثة أو أربعة أشخاص فيتقدمون ويشاركون في تلك الطقوس.



شكل (٣-٤)

القس س.ل. فرانكلين C. L. Franklin يغنى (يهتف أو يشهق Whooping) وهو في ذروة موعظته. كنيسة New Bethel . ديترويت متشيجان ١٩٧٨



شكل (٤-٤)

قد تتأثر النساء الغشية Trance تحت تأثير الموسيقى الدينية ديترويت. ميتشجان ١٩٧٧  
وترفع القرابين Offering الأخيرة، ويمنح الواعظ بركته  
Benediction، وينزل أفراد الكورال من منصتهم، وقد تشابكت أذرعهم في  
حيز المذبح وهم يواجهون المنبر، حيث يلتحمون بحشد الممثلين في الغناء  
جميعهم "آمين Amen".

وإجمالاً، سنجد أن الأغنية والإنشاد قد استهلكا على الأقل نصف الوقت  
المخصص لإقامة القداس: والمكون من التراتيل والابتهالات العتيقة للشماس،  
ثم الإنشاد التقليدي للدعاء والموعظة، والأغاني الإنجيلية الحديثة. والموسيقى  
مثيرة للمشاعر وبسيطة، وهي تنشط الروح القدس The Holy Spirit، تدفع  
بعض الحضور إلى الصياح في نشوة، مع خدر Swoons، وتشنجات  
Shakes، ورقص مقدس Holy Dance (وقد يكون مفعماً بقوة خفية أو  
خارقة)، وغشية Trance (شكل ٤-٤) وإذا ما بدا أن هناك خطراً على  
هؤلاء الذين تتأثرهم نوبات إغماء أو تشنجات، فقد يسحبون الأذى لأنفسهم،

يمنعهم جيرانهم ويقيدون حركتهم حتى وصول أعضاء من نقابة التمريض للعناية بهم. وفي تلك الحالات، تكون الموسيقى ذات تأثير في غاية القوة - وتكون الكنيسة مستعدة لتأثيراتها.

ومعظم الموسيقى الدينية للمسيحيين السود في الولايات المتحدة قد اتخذت طابعا شعبيا تقليديا. ولقد رأينا أن تقليد التبطين Lining-Out يرجع تاريخه إلى أمريكا المستعمرات، وكثير من التراتيل التي يجرى غناؤها تتمتع بنفس القدم Vintage. أما أغاني الزنوج الدينية الحزينة المعروفة بروحانيات الزنوج Negro Spiritual فقد تطورت فيما بعد، حيث نشأت خلال لقاءات المعسكرات التي أعيد إحيائها في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وأسلوب أداء تلك الأدعية الغنائية والمواظ يرجع على الأقل إلى أوائل القرن التاسع عشر، وربما كان أقدم من ذلك. رغم أن الشماسين والوعاظ يرتجلون محتواه بالطبع. واليوم يمكن سماعها في صيغتها التقليدية (على وجه التقريب) في شكل أداء جماعي من فرق الكورال Chorus - حيث يتكرر البيت الشعري عدة مرات - في طقوس وقداصات عيد الخمسين (العنصرة) Pentecost ، بينما نجد تلك الطقوس في كنائس المعمدانية للسود وكنائس المنهجيين Methodists<sup>(١)</sup> وقد تم تنظيمها بعناية، وتعددت النصوص الشعرية التي يؤديها كورالات مدربة طبقا لتقاليد ترجع إلى مغني التهليلة لجامعة فيسك Fisk Jubilee Singers<sup>(٢)</sup> في أواخر القرن التاسع عشر (انظر التدوين المعدل ٤-٦)

- 
- (١) حركة دينية إصلاحية قادها الشقيقان تشارلز وجون ويزلي Charles and John Wasely في أكسفورد بداية من أواخر ثلاثينيات القرن الثامن عشر (١٧٣٩) - المترجم.
- (٢) فرقة أفرو أمريكية من المغنين دون مصاحبة آلية (أكابيللا Acappella) تكونت من طلبة جامعة فيسك Fisk عام ١٨٧١، وقد تخصص أفرادها في غناء الروحانيات الزنوجية Negro Spirituals - المترجم.

Swing low, sweet char - i - ot, Com-ing for to car-ry me home,

Swing low, sweet char - i - ot, Com-ing for to car-ry me home. *Fine*

1. I looked o - ver Jor - dan, and what did I see, —  
 2. If you get there be - fore — I do, —  
 3. The bright - est day that ev - er — I saw, —  
 4. I'm some - times up and — some - times down, —

Com-ing for to car - ry me home? A band of an - gels  
 Com-ing for to car - ry me home, Tell all my friends I'm  
 Com-ing for to car - ry me home, When Je - sus wash'd my  
 Com-ing for to car - ry me home, But still my soul feels

*D. C.*  
 com-ing af - ter me, Com-ing for to car - ry me home.  
 com-ing too, Com-ing for to car - ry me home.  
 sins — way, Com-ing for to car - ry me home.  
 heaven - ly bound, Com-ing for to car - ry me home.

#### التدوين المعدل ٤-٦

أغنية Swing Low Sweet Chariot (تمخطر أيها الحنطور الجميل)

ج. د. بايك G.D. Pike - مغنو التهليلة لجامعة فيسك Fisk Jubilee Singers  
 (بوسطن Lee and Shepherd، ١٨٧٣، ١٦٦٠)

## موسيقى العمل Musci of Work

أغنية العمل، كما يوحي العنوان، هي أغنية يؤديها العمال (الذين يؤدون عملا يدويا في معظمه) كي تعينهم على الاستمرار وهي تعمل على التسرية عنهم وصرف انتباههم عن المعاناة التي يلاقونها في عملهم من رتابة، كالإنحاء والدفع، والشد والجذب، والتحميل، ورفع العربات اليدوية، والحفر، والتكسير، والقطع، والحفر... إلخ. (شكل ٤-٥). وأغنية العمل تعطي إيقاعا منتظما للعمل وتضبط نبضاته وإذا ما كان العمل يتطلب جهدا جماعيا، فإن إيقاعات أغنية العمل تعمل على تنسيق الحركات بين العمال (شكل ٤-٦).



شكل (٤-٥)

قطع جذور القطن في الأرض المستأجرة، قرب السهول البيضاء White Plains، إقليم  
جرين كونتى Green County، جورجيا يونية ١٩٤١

وكانت أغاني العمل منتشرة على نطاق واسع بين العبيد السود فى جزر الهند الغربية West Indies فى القرن الثامن عشر، والولايات المتحدة فى القرن التاسع عشر. ويفترض معظم الباحثين أن أغاني العمل بين السود لابد أن تكون قد ظهرت فى المستعمرات الأمريكية، إلا أن المصادر الموثقة فى هذا الصدد شحيحة. وبينما يبدو أن أغاني العمل للأفراد والأمريكان البيض قد تأثرت بأغاني العمل الإنجليزية مثل أغاني Sea Chanteys<sup>(١)</sup> وأمثالها، والأغاني الإفريقية القديمة واسعة الانتشار، والتي ما زالت موجودة حتى الآن هى المصدر الأرجح.

ومن الصعب العثور على أغاني العمل فى الولايات المتحدة اليوم. فحيث كان الناس يغنون، أصبحت الآلات تهدر وتطن فى كل مكان. إلا أنه فى فترة سابقة، كان الأفروأمريكان يغنون فى أثناء الزراعة، وشق القنوات، وإنشاء السكك الحديدية، والطرق السريعة، التى تحولت إلى شبكات عملاقة للنقل لأمة نامية. وقد كان لتلك الموسيقى اليومية فضل المساعدة فى إعادة بعث الصوت الأفروأمريكى كما كان من قبل، وعلى ما هو عليه الآن.

---

(١) وأيضاً Shantys - من الفرنسية Chant بمعنى غناء: أغاني البحارة على ظهر السفن ويقال أنها ترجع إلى القرن الخامس عشر. وقد تم تجميعها فى سبعة أنواع ويدور أغلبها حول العمل الجماعى فى شد الحبال ورفع الأثقال، وصيد الأسماك... إلخ - المترجم.





شكل (٤-٦)

العمال يمدون خط السكك الحديدية - ألاباما ١٩٥٦

فى روايته لسيرته الذاتية بعنوان "عبوديتى وحريتى **My Bondage and my Freedom** (١٨٥٠) كتب العبد السابق فريدريك دوجلاس "Frederick Douglass" "... بصفة عامة، يتوقع من العبيد أن يغنوا كما يعملون. والعبد الصامت لا يجد قبولا لدى أسياده عبر البحار. "عليك بالضوضاء"، "عليك بالضوضاء" "وأعط يدًا"، كانت هى الكلمات التى توجه على الدوام إلى العبيد عندما يسود الصمت فيما بينهم. وقد يكون ذلك على الأرجح سبب الغناء الدائم الذى يسمعه المرء فى الولايات الجنوبية".

وبعد تحرير العبيد، استمر الغناء فى كل مكان يؤدى فيه السود عملا مرهقا: تمهيد وضبط ميول الأرض، مد خطوط السكك الحديدية، شد السفن عبر الأنهار، بناء جسور ضد الفيضانات، قطع الأشجار، سحب شباك الصيد، ويشمل ذلك أيضا العمل فى المزارع الذى لا مفر منه، كحفر الخنادق، وقطع الأخشاب، وبناء الأسوار، وأعمال الحرف، والزراعة، وقطع الأعشاب الضارة، وأعمال الحصاد وتحميل المنتجات الزراعية. وتناسب

كلمات أغاني العمل وألحانها Work song، أو كما يطلق عليها "صياحو الحقول" Field Hollers<sup>(١)</sup>، طبيعة الأعمال. فالعمال الذين يؤدون أعمالاً يدوية في مجاميع يؤدون أغاني ذات إيقاع بطيء ودون نقرات Beats واضحة، ويهمهم المغنى النغمات Humming كى تناسب الكلمات كلما اتفق، لقضاء الوقت والتسرية عن الجماعة.

### الاستماع فى تركيز

القرص المدمج ١ : ٢٤

### صياح الحقول Field Holler

#### (أغنية عمل)

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
0:00	يغنى كاستون Caston البيت الأول ويمد فى زمن النغمات كما يرغب	مرحى، إنه واحد من تلك الصيادات وهو لن يطول بنا
0:10	البيت الثانى، مثل الأول وباقي الأبيات	أتبحث عنى يا كابتن وهناك سأمضى على

(١) كانت أغنيات العبيد فى الجنوب تشتمل على ارتفاع وانخفاض فى الصوت مع تأوهات واستخدام الصوت المستعار Falsetto وغالباً ما تكون بكلمات تشبه الهمهمة - المترجم.

الطريق		فى إيقاع مرّن دون ضربات ثابتة. هنا، تعنى كلمة كابتن، "زعيم أو رئيس"	
وهذا الفتى الآخر اسمه كورنيز اعتاد أن يغنى أغنية، يا سلام		كاستون يتكلم	0:17
إنما طالع البلد ولا يمكننى أن آخذك معى يا حبيبى		كاستون يغنى البيت الأول من المقطع الشعرى الثانى. لاحظ الحليّة الصغيرة Melismata فى نهاية كلمة "البلد "Country-Try"	0:21
ليس هناك فى البلد ما تستطيع أن تفعله امرأة ليس لديها حس سليم Common Sense		كاستون يغنى البيت الثانى من المقطع الشعرى الثانى	0:33

## أشعار إضافية

مرحى - يا كابتن ألا تعرف اسمى؟

أنا نفس الشخص العجوز الذى سرق ساعتك وسلسلتك.

أنا ذاهب بعيدا يا حبيبتي لأخرجك من رأسى.

لقد كنتى مصدر قلق وإزعاج لى طوال الوقت.

عندما كان ليونارد "ببى دو" كاستون Caston Leonard Baby Doo

صبيا فى مزرعة، تعلم غناء صياحى الحقول بتقليده لعمال المزرعة من كبار السن (القرص المدمج تراك ٢٤). وفى الخلفية يمكنك سماع صوت جهاز إستريو، حيث تم عمل التسجيل. وكلمة المرأة المؤذبة Monkey Woman تشير إلى امرأة لا تتمتع بفطرة أو حس سليم Common Sense، والكابتن هو الزعيم أو الرئيس. والغناء لببى دو كاستون طوال الأغنية. والإيقاع الحر يجعل من الصعب أداء الأغنية، حتى لو كنت تقرأ المدونة المعدلة ٤-٧. انظر جدول الاستماع بانتباه، ثم ضع شعرا من عندك وحاول أن تغنيه بنفسك.

### القرص المدمج ٢٤:١

أغنية صياح حقول Field Holler

0:43). أغنية تقليدية فردية يؤدها

ليونارد "ببى دو" كاستون Leonard

Caston "Baby Doo" تسجيل ميدانى

لجيف تود تيتون Jeff Todd Titon -

مينا بوليس. مينيسوتا. ١٩٧١. (تسمع

موضوعات فى الخلفية صادرة من الشقة

وليس من المدهش، أن تبين كلمات تلك الأغاني أن المغنين كانت لديهم الرغبة في الانتشار خارج نطاق العمل. وفي مجال الأعمال الجماعية التي تطلبت عملاً جماعياً **Teamwork** وحركات ثابتة ومستقرة، يؤدي الناس الأغاني في ضربات واضحة وقاطعة، والتي تقوم بالتنسيق بين حركاتهم. ومنذ حوالي أربعين عاماً كانت هناك أغنية بعنوان "مايكل، جدف بالقارب نحو الشاطئ **Michael, Row the Boat Ashore**"، وقد تم تسجيلها بمعرفة مجموعة من المغنين البيض، الذين على ما يبدو لم يكن لديهم أي معرفة مسبقة بالعمل أكثر من العمل كطاقم على نهر كونيتيكت **Connecticut**، إلا أن التسجيل حقق أكبر مبيعات على خارطة الموسيقى الشعبية. وقد وردت أول إفادة عن تلك الأغنية في عام ١٨٦٧، ضمن مجموعة "أغاني العبيد في الولايات المتحدة **Slave Songs of the United States**" (التدوين المعدل ٨٠). وتكون نصوص أغاني العمل مفتوحة وقابلة للتعديل **Open Ended**، أي أن رائد الأغنية يمكنه الارتجال ووضع أبيات جديدة، فمن الممكن أن يقال **O You Mind your Boast in Michael, Row the Boat Ashore** أو **Talk** (حاذر لكلامك المتبجح) ويظل يردد أغانيه القديمة حتى يستهلك تماماً مخزونه، ويبح صوته، بينما يقوم الباقيون من العمال بمجرد التردد للنداء التجاوبي **Responsorial Burden** "هاليلويا **Hallelujah**" يعد كل بيت، في نمط "نداء واستجابة **A Call and Response Pattern**". واليوم نجد أن هناك فرقة أفرو أمريكية، كان أفرادها يعملون في صيد سمك المينهاذن

Menhaden<sup>(١)</sup>. وقد حملت اسم "Northern Neck Chantey Singers"،

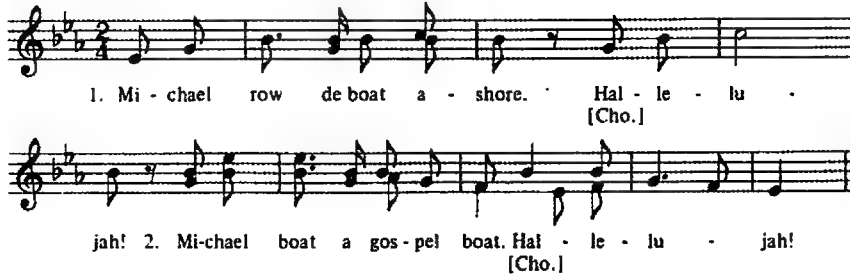
ما زالت تحفظ وتؤدي أغاني العمل في مهرجانات الموسيقى الشعبية.



#### التدوين المعدل ٧-٤

صباح الحقول Field Holler كما يغنيها ليونارد بيبى دوو كاستون Leonard Baby Doo

#### Caston



#### التدوين المعدل ٨-٤

الأبيات أو من أغنية "مايكل جدف بالقارب نحو الشاطئ" Michael, Row the Boat "Ashore"

(١) سمك من جنس الرنجة يشبه البلطي يوجد على سواحل أمريكا-المترجم.

من أغاني العبيد في الولايات المتحدة، تم جمعها بمعرفة ولیم فرانسيز آلين  
William Francis Allen، وشارلز بيكارد Charles Pickard Ware، ولوسى ماكيم  
جاريسون Lucy MCKim Carrison (نيويورك: ١. سيمبسون & شركاه ١٨٦٧).

نص أغنية "مايكل، جدف بالقارب نحو الشاطئ Michael, Row the Boat  
"Ashore"

- ٣- أتساءل أين حصانى الخائض فى الوحل (هاليلوليا).
- ٤- انظر إلى حصانى الخائض فى الوحل فوق الصخور عائدا إلى بيته.
- ٥- فوق الصخور ذاهب إلى بيته باسم يسوع.
- ٦- قارب مايكل هو قارب موسيقى.
- ٧- جبريل ينفخ فى الصور.
- ٨- حاذر لكلامك المتبجح.
- ٩- أخى ضع يدك فى يدى.
- ١١- أختى ساعدينى على توازن القارب.
- ١٢- نهر الأردن عريض وعميق.
- ١٣- يسوع يقف على الشاطئ الآخر.
- ١٤- أتساءل إن كان موسى نبينا هناك.

١٥- ذهب والدى إلى بلاد مجهولة.

١٦- إنه الرب يزرع حديقته هناك.

١٧- ويجمع الفاكهة لإطعامك.

١٨- ومن يأكل لن يموت أبدا.

١٩- عندما يفيض النهر.

٢٠- أيها الآثم البائس... كيف ترسو على الأرض؟

٢١- النهر يجرى وسيحل الظلام.

٢٢- أيها الآثم جدف لتتقذ روحك.

ترى ما الذى يصنع رائدا ممتازا للأغنية؟ وما هو الغرض من أغاني العمل فى عام ١٩٤٧ داخل سجن بارشمان Parchman بولاية المسيسيبي<sup>(١)</sup>، سأل آلان لوماكس Alan Lomax<sup>(٢)</sup> أحد النزلاء، وكان أفرو أمريكى، عندما كان يسجل غناؤه، الأسئلة التالية:

لوماكس : هل تعتقد أنك عندما تغنى يصبح العمل أكثر سهولة؟

النزير : طبعا يافندم.

لوماكس : هل تعتقد أن فى إمكانك بذل مزيد من الجهد أو هل ينتابك الكسل عند الغناء؟

---

(١) أقدم سجن للرجال فى ولاية المسيسيبي (١٩٠١). فى بلدة بارشمان Parchman بإقليم Sun Flower - المترجم.

(٢) (١٩١٥ - ٢٠٠٢) باحث فنون شعبية أمريكى وموسيقولوجى إثنى. أحد أعظم جامعى الألحان الشعبية فى القرن العشرين - وسجل آلاف الأغنيات فى الولايات المتحدة، بريطانيا، أيرلندا، منطقة الكاريبي، إيطاليا، وإسبانيا - المترجم.



النزير

: لا يافندم، إن ما يجعل الأمر يسير إلى الأحسن، عندما تغنى، هو أنك تنسى، تصور، ويمر الوقت سريعاً، أما لو كرست مخك لموضوع واحد، فسيبدو من الصعوبة تنفيذ، اشغل يومك كله بالعمل - فالיום طويل يشبه ... ولذا لكى تبعد ذهنك عن التركيز فى موضوع واحد، فلا تمتن الغناء، انظر ...

لوماكس

: ما أهم صفات الرائد الممتاز - هل هى أن يتمتع بصوت جيد أو صوت قوى أو ماذا؟

النزير

: حسناً... لا يهم إن كان يعتمد على صوته أو لا شيء من قبيل ذلك، يا ريس، إلا أن الخبرة فى رأى هى أحسن قائد فى أى مجال. أترى، إذا ما أتيت بمغنٍ جديد تماماً، ولو كان لديه صوت جميل فقد يغنى مثلاً كان بطرس يعظ الناس، فإنه لا يعلم ما الذى يغنيه، ولذا لن يكون غناؤه ذا فائدة، ولكن هنا شخص قد لا يمتلك صوتاً للغناء إلا أنه يتفاعل مع الناس ويتعاون معهم منذ فترة طويلة، وأصبح يجيد عمله تماماً، وحتى إذا كان مجرد متحدث، وأنت تفهم ما يقول، فقد يكون ذلك أحسن من الغناء بصوت جميل - إن مسألة الصوت هذه لا تهم فى قليل أو كثير.

لوماكس

: تقصد أن عليه معرفة التوقيت Timing (الإيقاع)؟

: نعم سيدى... هذا هو المهم ... ضبط التوقيت، هذا كل ما فى الأمر. يمكنك مجرد الصغير، وإذا كنت تدرك الوقت وفى إمكانك أن تحافظ على التوقيت (الإيقاع) مع ضربات الفئوس Axes، يمكنك الصغير والعمل، اعمل بجد بقدر استطاعتك إذا ما كنت تغنى... إلا أنه يجب أن تفعل ذلك بخبرة.

## ٢- آلان لوماكس 1976 Alan Lomax - بإذن

وتتطلب المعايير الجمالية لأغنية العمل الأفرو أمريكية إحساسا جيدا بالنقرات الإيقاعية Beat، والقدرة على ضبط التوقيت مع العمل اليدوى. وقد يكون الصوت الجميل الذى يكون دائما فى موالفة In Tune مطلوبا فى مواقف أخرى، إلا أنه قد يكون غير ذى أهمية فى تقاليد أغانى العمل الجماعية.

### القرص المدمج ٢٥:١

روزى Rosie (٥٠٠٢) أغنية  
عمل تقليدية. يؤديها السجناء  
فى سجن الميسى. تسجيل  
ميدانى الآلات لوماكس Alan  
Lomax بارشمان Parchman  
الميسى ١٩٤٧.

وفى بعض سجون الجنوب وجدنا مساجين من السود يؤدون أغانى العمل وعلى سبيل المثال أغنية روزى Rosie (القرص المدمج ١، تراك) كانت تستخدم لضبط ضربات الفئوس عندما كان العمال يقطعون الأشجار الضخمة. وفى بعض الأحيان كان الأمر يتطلب حوالى عشرة رجال يحيطون بالشجرة ويبدأون فى التقطيع، فيجذب خمسة فئوسهم للخارج بينما الخمسة الآخرون يضربون معا بفئوسهم. وكانت الفئوس تتأرجح فى الهواء طوال الوقت، جيئة وذهابا، وكان العمل على قدر من الخطورة والوقت عصبى. ومع الأغنى، كان النزلاء من البيض، ومن أمريكا اللاتينية يقطعون شجرتين أو ثلاثا. وقد تسارع إيقاع العمل وتحسن أداء النزلاء، واستشعرت جماعة الغناء الفخر والتضامن مع إنجازها. انظر دلائل الاستماع بانتباه والتكوين المعدل ٩-٤.

يقول بروس جاكسون Bruce Jackson<sup>(١)</sup>، أحد جامعي أغاني العمل (في سجون الجنوب): ".. قد تغيّر الأغاني من طبيعة العمل، وذلك بوضعها العمل نفسه في إطار العمال بدلا عن الحراس. وعندما يدمج السجناء العمل مع أغانيهم، وهم يستوعبون Co-Opting شيئا ما، قد وجدوا أنفسهم مجبرين عليه في الواقع، فإنهم يؤدونه وكأنه قد أصبح شيئا يخصهم.

### الاستماع بانتباه

روزى Rosie - مقتطف من المقطع الشعري الأول

### في نداء وتجاوب Call and Response

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائي
0:01	صوت الفئوس، نداء (الرئيس) Axes Sound, Call (Leader) لمدة تربو على ٤٠ عاما	الشعر امرأتى، يابنت، سأكون
0:04	صوت الفئوس، تجاوب (الرئيس والجماعة)	رجلك
0:06	صوت الفئوس، نداء	كونى امرأتى، يابنت،

(١) أستاذ لغويات قدير بجامعة نيويورك. وضع ٢٢ كتابا في الدراسات الفولكلورية والثقافة الأمريكية بما فيها أغاني العمل في الجنوب وثقافة المخدرات وإصلاح السجون... إلخ - المترجم.

سأكون	(تكرار)	
رجلك	صوت الفئوس، تجاوب (تكرار)	0:11

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٢٥:١

روزي

الشعر الغنائي	التعليق	قراءة العداد
كوني امرأتى، يا بنت، سأكون رجلك كوني امرأتى، يا بنت، سأكون رجلك كوني امرأتى، يا بنت، سأكون رجلك كل يوم أحد، ستحصلين على دولار فى يدك، يا وعدى Lordy، فى يدك كل يوم أحد، دولار فى يدك	المقطع الشعري	0:00
حافظى على وعدك لى يا بنت	المقطع الشعري ٢	0:39

حافظي على وعدك لي يا بنت حافظي على وعدك لي يا بنت لن نتزوج حتى أنال حريتي سأنال حريتي يا وعدى، سأنال حريتي لن نتزوج حتى أنال حريتي		
حسنا، روزى، ياربى، يالها من فتاة آه، روزى ياربى، يا لها من فتاة	المقطع الشعري ٣	١:١٦
عندما تمشى تتأود وتهتز من الخلف ألا يكفى ذلك لكى يرهق عقلى ويدينه ألا يكفى ذلك لكى يرهق عقلى ويدينه	المقطع الشعري ٤	1:29
حسنا، روزى، ياربى، يا لها من فتاة حسنا، روزى، ياربى، يا لها من فتاة	تكرار المقطع الشعري ٣	1:53
كوني امرأتى، يابنت،	المقطع الشعري ٥	2:05

سأكون رجلك كونى امرأتى، يابنت، سأكون رجلك كونى امرأتى، يابنت، سأكون رجلك كل يوم أحد، دولار فى يدك		
تكرار المقطع الشعري ٣ حسناء، روزى، يا ربى، يا لها من فتاة حسناء، روزى، يا ربى، يا لها من فتاة	2:29	

وتعديل التدوين لميشلاف كولينسكى Mieczyslaw Kolinski . من كورلاندر  
Corrlander 1963. أعيد طبعها بإذن من مطبعة جامعة كولومبيا تم جمعها بمعرفة آلان  
لوماكس Alan Lomax.

وفى الموسيقى الأفروأمريكية، سواء كانت للعمل أو للعبادة، ترمز  
النداءات Calls المطروحة والاستجابات Responses التى ترد عليها، إلى  
الطبيعة الاجتماعية لتلك الموسيقى. إنها ليست موسيقى يمكن التنبؤ بمسارها  
Predictable، ويمكن افتراضها والتخطيط لها سلفا Predetermined.  
فالارتجال Improvisations فى النص الشعري، والألحان، والتى يخرج  
عفو الخاطر فى أثناء الأداء، وكذا ما يحدث فى جرس الصوت Timbre  
(التلون فى الصوت) من تغييرات، ويرينا ذلك علو المكانة التى يضع فيها  
الأفرو أمريكيون السمات الابتكارية والإبداعية لموسيقاهم، وأساليب عزفها.

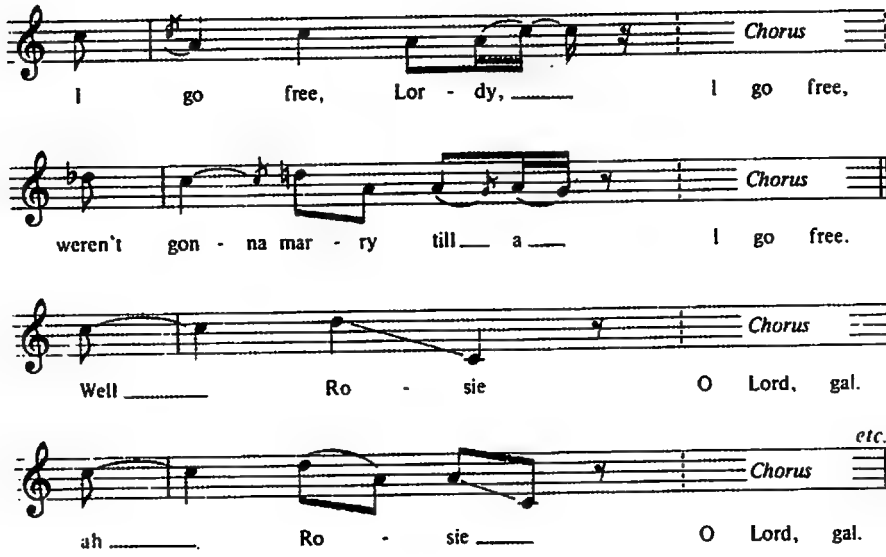
♩ = 76 - 80 Orig. pitch + 8 st.

M. K.

Axes *Sole* *Chorus* etc.  
 Be my wo-man, gal, I'll be your man.  
*Sole* *Chorus*  
 Be my wo-man, gal, I'll be your man.  
*Sole* *Chorus*  
 Be my wo-man, gal, I'll be your man.  
*Chorus*  
 Ex-ry Sun-day's dol-lar in your hand,  
*Chorus*  
 in your hand, for dy in your hand,  
*Chorus*  
 ev-ry Sun-day's dol-lar in your hand  
*Chorus simile*  
 Stick to the pro-mise, gal, that you made me.  
*Chorus*  
 Stick to the pro-mise, gal, that you made me.  
*Chorus*  
 Stick to the pro-mise, gal, that you made me.  
*Chorus*  
 Weren't gon-na mar-ry till I go free.

#### التدوين المعدل ٩-٤

"Rosie" أغنية عمل يؤديها نزلاء سجن ولاية المسيسيبي في بلدة بارشمان  
 Parchman - المسيسيبي ١٩٤٧.



التدوين المعدل ٩-٤

بقية

## موسيقى اللهو واللعب Music of Play

كما رأينا، يشتمل أداء الأغاني الدينية وأغاني العمل، في تقاليد السود، على عناصر اللهو واللعب. وعلى سبيل المثال، فرواد الكنيسة يعجبون بأسلوب الأداء المحبب لواعظ مفوه نرب اللسان، وهو يتلاعب بالألفاظ والإيماءات، ويصفقون إعجابا عندما يطيل المغنى المنفرد إحدى نغمات الذروة، أو يظهر براعة فى ارتجال التتويجات الميلودية فى تعبيرية قوية. وتُظهر أغاني العمل نوعين من موقف تباعدى Distancing Attitude هازل تجاه العمل اليدوى، وعلى سبيل المثال: فى أسلوب النداء والاستجابة Call and Response، يشكل هذا النوع من اللهو واللعب بالدرجة الموسيقية



Pitch، والجرس Timbre، والإيقاع، أهم السمات الموجودة في كل من الموسيقى الإفريقية والأفرو أمريكية.

وإذا ما كانت الموسيقى الأفرو أمريكية اللاتينية، وموسيقى العمل تحتوى على عناصر من اللهو واللعب، إلا أن هدفها الرئيسى هو تقديم يد المساعدة للطقوس الدينية، وأداء العمل. وعلى النقيض من ذلك، فإن موسيقى اللهو واللعب تكون وظيفتها الأساسية هي التسلية، وهى تؤدى بصفة أساسية للمتعة، حتى ولو كان تأثيرها تعليميا، وتطهريا Cathartic، أو باعثا على النشوة Ecstatic.

وتخيل أننا نتجول خلال بيئة من السود خارج الكنيسة بعد انتهاء القداس الذى حضرناه من قبل فى هذا الفصل، سنجد أنفسنا محاصرين بموسيقى اللهو واللعب. فالأطفال يقفزون فوق الحبل فى الشوارع الجانبية، وهم يغنون، ويقفزون فى إيقاعات منتظمة مع الحبل ويسخرون من بعضهم بعضا. ويتمشى المراهقون فى الشارع وهم ينصتون إلى مسجلاتهم المحملة بالألحان والأغاني على أقراص مدمجة بينما ينطلق أصوات باص عميقة من أجهزة الإستريو فى السيارات التى تجار بأحدث أغاني الهيب هوب. وفى الحانات والبارات، وحفلات الشواء "الباربيكيوه Barbecue" تتبعث أصوات الموسيقى من المسجلات المعروفة الجوكبوكس Jukabox<sup>(1)</sup>. وعندما يهبط الليل، تقدم بعض البارات عروضاً حية للتسلية - فرق محلية تعزف موسيقى

---

(1) آلة بها جهاز تسجيل يذيع الأغاني عند وضع قطع نقدية - المترجم.

البلوز، أو فرق الجاز كومبو **Jazz Combo** <sup>(١)</sup> المحلية في إحدى الحانات التي تقدم عروضاً حية متنوعة **Fancy Nightspot**. وفي مسرح وسط البلد تجد فنانا معروفا على المستوى القومى يقدم فقرة ضمن برنامج محدد بتوقيت معين بينما تعرض الموسيقى الكلاسيكية في حفل الهواء الطلق داخل إحدى الحدائق، حيث العرض الأول لمقطوعات موسيقى إلكترونية من وضع مؤلف أسود يقوم بالتدريب في الجامعة المحلية **City University**.

### البلوز Blues

من الواضح أن الموسيقى التي تقدم في أمريكا السوداء تتيح أعدادا لا حصر لها - قد تصنيفنا بالدوار، من الأساليب والأنواع **Genres**. ويركز باقى هذا الفصل على نوع واحد فقط من موسيقى اللهو واللعب الأفروأمريكية. وهى موسيقى البلوز **Blues**. والبلوز: هى موسيقى مألوفة للكثيرين، إلا أن ألفتها وحميميتها بين الناس يمثل مشاكل عديدة. أهمها ما يجرى حاليا من توكيد على البلوز كموسيقى الجذور **Roots Music**. وإذا كان الأمر كذلك، إذن تكون الروك **Rock** هى الثمار. أو هكذا يسير الوضع فى أفلام السينما وبرامج الراديو المنتجة فى عام ٢٠٠٣ (انظر "مزيدا من الاستماع **Further Listening**، "ومزيدا من المشاهدة **Further Viewing** فى نهاية هذا الفصل)، والتي أعلنها الكونجرس فى الولايات المتحدة "عام البلوز". (وسنرى

---

(١) فرق جاز مكونة من عدد قليل من العازفين (ثنائى. ثلاثى. رباعى. خماسى... إلخ) وأهم الآلات الترومبيت مع الكونترباس والإيقاع - المترجم.

ما هو أكثر حول البلوز وجذور الموسيقى قرب نهاية هذا الفصل). إلا أن البلوز موسيقى قائمة بذاتها وهي ملفوفة بإحكام حول تاريخ الأفروأمريكيين وتجاربهم في الولايات المتحدة، وتستحق أن يتم فهمها واستيعابها تحت هذا الضوء. فموسيقى البلوز ترتبط في صميمها مع التجربة الأفرو أمريكية، ولا يمكن فهمها دون إشارة إلى تطورها التاريخي في نطاق الثقافة الأفرو أمريكية.

وهناك مساحة أخرى غائمة في فهم موسيقى البلوز تتبع من العلاقة بين البلوز والجاز وهل البلوز جزء من الجاز؟ وهل يسرى تيار البلوز في نهر الجاز؟ إن ذلك المجاز الشائع ليس دقيقا بالمرّة. فمن الناحية التاريخية نجد أن البلوز والجاز عبارة عن طريقين رئيسيين متوازيين يعترضهما معابر. ومن الممكن فهم موسيقى البلوز كمشاعر - "البلوز The Blues" - وأيضا كصيغة موسيقية نوعية، والتي تولد مشاعر معقدة وشديدة التنوع، وأحسن ما يمكن وصفها به هي أنها أسلوب فني Technique، وطريقة في الصياغة، وأما موسيقيو الجاز فيطبقون أساليبهم الفنية على صيغة البلوز، مثل باقى الصيغ الموسيقية الأخرى.

وقد كان كل من مادي ووترز Muddy Waters (شكل ٧-٤)، هولين وولف Howlin Wolf (شكل ١٧-٤)، ب.ب كينج B.B King، ألبرت كوللينز Albert Collins، جون لى هوكر John Lee Hooker (شكل ٧-٤)، وبادى جاى Buddy Guy (شكل ٢١-٤)، هم الفنانين الذين برزوا

واستطاعوا الصعود إلى القمة على المستوى القومى كمغنى بلوز، وقد  
 ظهوروا نتاجًا لتقاليد مفعمة بالحياة والنشاط. وخلال عقود، كانت الثقافة  
 الموسيقية للبلوز - بمغنيها، وحاناتها الصاخبة فى الجنوب الأمريكى  
 Country Juke Joint، والحانات الرخيصة Barrel Houses، وحفلات  
 المدينة المؤجرة City Rent p، وغناء الشوارع Street Singing والبارات  
 Bar Scenes، والنوادرى الليلية Night Clubs، وردهاات الفنادق Lounges،  
 والتسجيلات، وصناعات التسجيل - جزءا مهما من الثقافة الموسيقية للسود  
 فى الولايات المتحدة. وفى الستينيات، عندما تبدلت الأحوال الاجتماعية  
 والاقتصادية للأفرو أمريكيين نتيجة لحركة الحقوق المدنية، ووضع حد  
 للعزل العرقى Desegregation، خبا ضوء البلوز وتناقصت شعبيتها بين  
 الأفرو أمريكيين، بينما نجد أنها أخذت تكتسب قاعدة عريضة من المتذوقين  
 البيض. واليوم تدمج الثقافة الموسيقية للبلوز الموسيقيين البيض والسود  
 وتضم مستمعين حول العالم.

### البلوز والحقيقة Blues and The Truth

أفضل المداخل إلى عالم البلوز هو كلمات الأغاني. ومن الصعب الكلام  
 عن نصوص الأغاني بتفصيل تام، والأصعب من ذلك هو الكلام عن الموسيقى  
 نفسها. وكما يذكرنا تشارلز سيجر Charles Seeger، أحد مؤسسى جمعية  
 للموسيقولوجيا الإثنية، قد يكون من الأكثر منطقية أن "نتمسّق حول الموسيقى  
 Music about Music" حول الموسيقى بدلا عن الكلام عنها (سيجر ١٩٧٧:

١٦). وقد يحدث ذلك فى ثقافة البلوز الموسيقية عندما تكون الجلسة غير رسمية، أى عندما يتجاوب مغنٍ مع مغنٍ آخر بغناء مقاطع شعرية من ارتجاله. وهناك نوع آخر من التجارب مع البلوز وهو الرقص. فالراقصون والمستمعون كقاعدة ليس لديهم اهتمام بأى وجهة نظر نقدية واضحة تجاه البلوز.



شكل (٧-٤)

(مادى وترز Mudy Waters). يستريح بعد أغانيه فى مهرجان آن أربور An Arbor  
لموسيقى البلوز ١٩٦٩. (ماكنلى مورجا فيلد Mckinlery Morgan Field).



شكل (٨-٤)

الأصل ليزي بل لوكاس Lazy Bill Lucas. مينيا بوليس Minneapolis - مينيسوتا  
Minnesota 1968.

وعند الحديث عن الأدب الشفهي (الأدب كما يبدو من خلال الكلام العادي أو الغناء، والذي يسرى بين الأجيال دون كتابة موسيقى أو تدوينها) بصفة عامة، يشير دينيس تيدلوك Dennis Tedlock<sup>(١)</sup> إلى ذلك التناقض في سخرية رقيقة:

".. في الثقافات الشفهية الأولية؛ يقتصر أعضاؤها أنفسهم على ملاحظات مختصرة حول مختلف أنواع الأداء عندما يقولون شيئاً في جميع الأحوال، ومثل تلك الملاحظات سرعان ما يتم نسيانها. ولا يوجد ما يشبه الأداء الشفهي لخطب أو أحاديث عظيمة كما كان في الماضي (تيدلوك Ted lock ١٩٧٧: ٥١٦).

إن الاستجابة الأكثر شيوعاً لموسيقى البلوز هي الإحساس الداخلى **Feeling In The Gut**، والرقص على الواحدة **To The Beat**، والتعبير عن الاستحسان بإيماءة من الرأس، مع الصياح بكلمات الاستحسان من قبيل: **That's Right**، لقد حققتها **You Got It**، هذا هو الصدق **That's The Truth** وليس مثل استجابة المسيحي الأسود للوعظ أو الأغنية الإنجيلية. فأغنية بلوز عميقة ذات مستوى جيد تترك لديك شعوراً بأنك قد استمعت إلى الصدق حيث لم يعد هناك ما يقال.

إلا أن هناك الكثير مما يمكن قوله حول كلمات أغاني البلوز، فالكلمات وهى تنتقل من معنى إلى الآخر لقطعه عمله **coin** تنتقل بين مختلف الأيدي،

---

(١) (ولد عام ١٩٣٩) أستاذ أمريكي بجامعة نيويورك وباحث أنثروبولوجى قدير - المترجم.

فتصبح أكثر شحذاً ونعومة Honed في تعبيرها المقتصد والصادق. ومن الممكن الاستجابة لكلمات الأغاني في شكل كلام حولها. وعلاوة على ذلك، فالأشعار الغنائية للبلوز لها شرعية كونها تعتبر أدباً جاداً. كما كتب كل من نقاد الأدب: كلينث بروكس Cleanth Brooks،<sup>(١)</sup> ر.و.ب. لويس R.W.B. Lewis<sup>(٢)</sup>، روبرت بين وارين Robert Penn Warren<sup>(٣)</sup>.

"... في عالم الموسيقى، ترسخ الاعتراف بموسيقى البلوز كفن تاماً، إلا أن التخلي عن قيمتها كفن موسيقى، يجعلنا نجزم أنها تمثل كيانا من الفن الشعري يعتبر فريداً في نوعه وقويا "ولا يوجد في أمريكا - ربما فيما عدا أغاني الزنوج الحزينة Black Spiritual ما يمكنه أن يطاوله، وكثير من الشعر المعترف به كأدب عند البيض والسود، يبدو فاتراً إلى جانبه: "بروكس Brooks، لويس Lewis، ووارين ? (Warren 1973: 2759).

#### القرص المدمج ٢٦:١

أغنية بلوز الفتي المسكين  
Poor Boy Blues يؤديها  
ثلاثي ليزي بيل لوكاس  
Lazy Bill Lucas Trio  
تسجيل ميداني لجيف تود  
تيتون - مينيا بوليس،  
مينيسوتا ١٩٧٠.

- 
- (١) (١٩٠٦ - ١٩٩٤) ناقد أدبي كبير ارتبط اسمه بموجة النقد الحديث في منتصف القرن العشرين، وفي الثورة التي أحدثها في تدريس الشعر في التعليم العالي - المترجم.  
(٢) (١٩١٧ - ٢٠٠٢) ناقد أمريكي وأستاذ بجامعة إل - منح جائزة بوليتزر عام ١٩٧٦ - المترجم.  
(٣) (١٩٠٥ - ١٩٨٩) شاعر أمريكي وروائي ونقاد - أحد مؤسسي حركة النقد الحديث - المترجم.



وكبدائية، دعنا نلق نظرة متفحصة على أداء بلوز واحد، وهو **Poor Boy Blues** (بلوز الفتى المسكين)<sup>(١)</sup> من فرقة البلوز لليزى بيل لوكاس **Lazy bill Lucas** (شكل ٤-٨)، والمغنى هنا هو بيل لوكاس ويصاحب نفسه على جيتار كهربى. كما يصاحبه عازفان الأول على جيتار صوتى **Acoustic Guitar**<sup>(٢)</sup>، والثانى على الطبول فلتستمع إلى التسجيل الآن (القرص المدمج ١، تراك ٢٦)، وتفحص دليل الاستماع بانتباه، مع انتباه خاص للشعر الغنائى.

### الاستجابة للشعر الغنائى فى أغنية بلوز الفتى المسكين **Poor Boy Blues**

لم يكن اختياري لأغنية "بلوز الفتى المسكين" بسبب تميز كلماتها، فهى كلمات نموذجية **Typical**. وبالنسبة إلى، فبعض منها جيد، وبعضها ليس كذلك. وبعضها يصلح كنص وبعضها الآخر لا يرقى إلى مستوى نص أغنية. "أنا مجرد شخص مسكين أيها الناس، لا يمكننى حتى كتابة اسمى..." كلمات تحدث استجابة أوتوماتيكية من التعاطف نحو الفتى المسكين، إلا أنها ليست الاستجابة العميقة، ولكن ما العجب فى ذلك **Heck**، فكل واحد منا لديه

---

(١) **Poor Boy Blues, Long Away From Home**: أغنية بلوز تراثية، لا يعرف مؤلفها، وهى مثل أى أغنية بلوز هناك تنوع كبير فى الميلوديا والنص الشعري مع تغير المؤدين، وهى واحدة من أقدم أغنيات ذلك النوع، وغالبا ما يصاحبها جيتار من نوع خاص (جيتار انزلاقى **Slide Guitar** تتغير فيه الدرجة مع انزلاق الإصبع على الأوتار) - المترجم.

(٢) نوع من الجيتار ذو تجويف وصندوق صوت أكبر من الجيتار العادى لتضخيم الصوت - المترجم.

مشاكله، إلا أنه عندما يتكرر البيت أجد أنني قد أصبحت قلقاً لمعرفة كيف سينتهي المقطع الشعري Stanza. "إن الحروف الهجائية تبدو كلمات فى نظرى متشابهة تحيلنى إلى صورة ذهنية ذات هجائية عجيبة تبدو حروفها كلها متشابهة أو أن الفروق فى أشكالها لا معنى لها. والصورة واضحة وتغمرنى بتأثيرها. وقد يكون الغنى المسكين أمياً لا يعرف القراءة أو الكتابة، إلا أنه يتميز بقدر من الإدراك الحسى Perceptive.

ولا تتجح الصورة نفسها، فى إحداث التأثير المطلوب، بل إن تأخير أهم كلمة فى البيت، وهى كلمة Same، والتأثير الذى تحدثه قافيتها مع كلمة Name<sup>(١)</sup>.

وقد أخبرنى مغنى البلوز إيدى سون هاوس، Eddie "Son" House (شكل ٤-٩) عن كيفية وضعه للمقاطع الشعرية البلوز معا:

---

(١) النص الأصى I'm just a poor boy; people. I Can't ever write my name .I'm Just a poor; people, I can't even write my name .Every letter in the alphabet to me They look the same - المترجم . (١٩٠٢-١٩٨٨) مغنى بلوز أمريكى وعازف جيتار، كان رائدا فى ابتكار أسلوب جديد فى الغناء عبارة إيقاعات متكررة repetitive rhythms بمساعدة جيتار انزلاقى Slide guitar (تتغير فيه للدرجة pitch مع تغير وضع الإصبع على القدر بالانزلاق)، واحتوى غناؤه على دمج العناصر من موسيقى الزنوج الحزينة spiritual والموسيقى الإنجيلية للجنوب كان له تأثير كبير على مادي وترز Muddy Waters وروبرت جونسون Robert Johnson - المترجم.



المغنى إدى سون هاوس Eddie "Son" House مينيا بوليس Mineapolis،

مينيسوتا 1971 Minnesota

"... كان لدى إحساس كافٍ كي أحاول وضع قافية من المقطع Em فهو يلقى قبولا عند البعض (تيتون 1994: 47) والمستمع غالبا ما يكون فى حالة توقع للقافية، والتي تكون أشد تأثيرا من القفلة غير المقفاة Unrhymed Close، خصوصا لأن نهاية القافية فى البلوز، دائما ما تقع على

مقطع لفظى مشدد **An Accented Syllable**. إننى لم أتجاوب مع البيت الذى يقول "Mother Died When I Was A baby" (ماتت أمى وأنا رضيع)؛ فأنا بطبيعتى أقاوم العبارات العاطفية. وليس ذلك لأننى أظن نفسى على هذا القدر من الخشونة والصلابة، بل أفضل كثيرا العبارة التى تنهى البيت "أما أبى فلم أره قط **Father I'm ever Seen**". وينبع التأثير هنا من التباين بين العاطفة نحو الأم التى ماتت بالفعل وبين الأب الذى قد يكون هو الآخر قد لقى حقه وفى صورة الأب الذى لم يره الفتى على الإطلاق يكمن المعنى اللغز وراء عدم معرفة الأب والأم، فالأمر ليس مجرد فقد الحب، فالفتى المسكين نشأ فى رعاية أقرباء يحبونه، بل فقدان الهوية ذاتها فبدون معرفة الأب والأم لا يمكنك أن تعرف نفسك تماما. إن هذا هو الرعب الحقيقى فى حياة الفتى المسكين. "كلما فكرت فى أننى أبكم، يدفعنى ذلك إلى الرغبة فى الصراخ" إن ذلك لفكرة مبتذلة حقا؛ فالقافية قد تكون مقحمة، حسن، فالأصرخ كما أنى لا أتجاوب مع المقطع الشعري الثالث عند سماعه، إلا أننى عندما أفكر فيه، يبدو من اللافت للنظر أن يقول الفتى المسكين إنه بدأ يتلقى الإهانات والتوبيخ الشديد **Catch Hell**<sup>(١)</sup> منذ أن بلغ الحادية عشرة أو الثانية عشرة من عمره. وأظن أنه كان يتلقى التوبيخ من يومه إلا أنه لم يتحقق من ذلك إلا عندما كان فى تلك السن، وهى نقطة جوهريّة إلا أنها أقل من أن تلاحظ فى أثناء الأداء. وكان على أن أغنيها عدة مرات بنفسى حتى أتذوق ذلك الملمح فيها.

---

(١) المقطع الشعري الثالث فى الأصل:

Ever Since I was the age around eleven or Twelve.  
 Ever Since I was the age around eleven or Twelve.  
 I Just been a poor boy; ain,t Caught no thing but hell.

والمقطع الشعري الأخير يخوض مخاطرة كبيرة بنزعه العاطفية، فهو يستعيد ذكريات عيد الميلاد (الكريسماس)، إلا أنه ينجح باستخدامه نبذة عملية: " عندما كنت طفلاً لم يترك لى سانتا كلوز (بابا نويل) لعبة واحدة **When I Was a Child Santa Claus Never Left One Toy** تبذل لزوجته المشهد. فسانتا كلوز لم يترك لعبة على الإطلاق لمخلوق، إلا أن الطفل الذي يؤمن بسانتا كلوز، يمكنه الاستمتاع بعالم البراءة عندما تكون الهدية جائزة للأولاد والبنات الصالحين. وإذا لم يستطع الإيمان بسانتا، فإننى أتساءل عما إذا كان قد نال على الإطلاق جزءاً من السعادة البريئة التى يحتاجها الناس فى سنواتهم المبكرة، وفى جرعات كبيرة، إذا ما كانوا سيحيون حياة بناءة. أو قد يكون الموضوع خلاف ذلك تماماً: فهو يؤمن بسانتا، إلا أن سانتا لم يعطه لعبة قط، فهو لا يؤمن به بكل بساطة.

وتأتى الأغنية الآن إلى البيت الأخير فى النص، وهو تضرع. وكلمة أنت **You** موجهة مباشرة: إذا كان لديك قدر من رحمة، فأظهرها للفتى المسكين. ترى هل إذا ما سمعت ذلك من مغنٍ أعمى فى الشارع، هل ستضع بعض النقود فى وعائه، وهل الأكثر احتمالاً أن تبدى رحمتك للفتى المسكين أكثر مما تبديه لشخص عاثر الحظ يعترضك فى الطريق ويسألك بعض الفكاهة؟ والأغنية ستؤثر فى بعض الناس بصفتها مشحونة عاطفياً، إلا أنها عاطفة هشة سرعان ما تتبدد بمجرد ما يتم الاستدعاء. لقد نادى ت. س. إليوت **T.S. Eliot** <sup>(١)</sup> بمقولة كان لها تأثيرها البالغ على نطاق واسع فيما نحن

(١) (١٨٨٨-١٩٦٥) الشاعر والناقد الإنجليزي ذائع الصيت - المترجم.

بصدده" .. فى العمل الأدبى لا بد لأى عاطفة قوية من وجود مترابط موضوعى Objective Correlative "، أى إن العمل نفسه لا بد أن يبين لنا أن هناك سببًا قويًا للعاطفة (إليوت Eliot (1920 - 1964)) ترى هل كشفت "بلوز الفتى المسكين" لديك عن سبب وجيه للرحمة؟ وهل ما قيل لك كان هو الصدق بعينه، أم كان الأمر سخرية من غبائك..؟

الاستماع بانتباه

### بلوز الفتى المسكين Poor Boy blues

القرص المدمج ١ : ٢٦

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
0:00	مقدمة آليّة يقودها الجيتار	أنا مجرد فتى فقير، أيها الناس إننى لا أستطيع حتى كتابة اسمى أنا مجرد فتى فقير، أيها الناس، إننى لا أستطيع حتى كتابة اسمى، إن الحروف الهجائية كلها تبدو متشابهة أمام عيني.

	<p>يغنى لوكاس المقطع الشعري الأول وتؤدي الطبول موتيفات طويلة - قصيرة؛ في المقام الأول، وأيضا الجيتار دا - دا - دا Da- da- da, Da- da-da عندما يصمت لوكاس بين الأبيات.</p>	0:13
<p>ماتت أمي عندما كنت رضيعا، ولم أر أبي قط عندما أفكر كيف أنا أبكم هكذا، تتنابى الرغبة في الصراخ.</p>	<p>يغنى لوكاس المقطع الشعري ٢ والمصاحبة مثل المقطع الشعري ١</p>	0:50
<p>منذ ذلك الوقت كنت في حوالى الحادية أو الثانية عشرة. منذ ذلك الوقت كنت في حوالى الحادية أو</p>	<p>يغنى لوكاس المقطع الشعري ٣ تبادل العزف بين جيتارين. عندما يصمت لوكاس بين الأبيات</p>	1:26

<p>الثانية عشرة كنت مجرد فتى فقير، لم أكن سوى فتى فقير، ولم أعرف شيئاً سوى الإهانات والتوبيخ</p>		
<p>اعزف آلتك أيها الفتى، اعزف آلتك</p>	<p>يتكلم لوكاس فى إشارة إلى فاصل آلى تغنى جملة "Lay Your Racket اعزف آلتك"</p>	1:59
<p>رحمتك يا رب</p>	<p>فاصل آلى بطول المقطع شعرى. موتيفات دا - دا - دا على الجيتار فى المقام الأول</p>	2:03
<p>عندما كنت طفلاً، لم يترك لى ساننا كلوز (بابا نويل) لعبة واحدة عندما كنت طفلاً لم يترك لى ساننا كلوز</p>	<p>يغنى لوكاس المقطع الشعر ٤</p>	2:36



<p>لعبة واحدة لو كان هناك رحمة أرجو أن تنزل على الفتى المسكين</p>		
---	--	--

بإذن من ويليام لوكاس William Lucas

### السيرة الذاتية والبلوز

لقد تعرضنا للكلمات فى سياق عريض باللغة الإنجليزية. وإذا ما أخذنا فى الحسبان تأثير "بلوز الفتى المسكين" على مستمع أكثر تعميماً، فقد يأخذنا ذلك نحو مفهوم أكثر اتساعاً ترى ما الذى تعنيه الكلمات لشخص ما فى نطاق الثقافة الموسيقية للبلوز؟ وما الذى تعنيه لمغنٍ مثل ليزى لوكاس Lazy bill Lucas؟ هل تشير كلمة أنا I فى تلك الأغنية إلى لوكاس؟ وباختصار، ما العلاقة بين الأغنية والمغنى؟ وقد كان للتماثل والتوافق بين كلمات أغاني البلوز وحياة المغنين سحره الجاذب على كل من يكتب حول البلوز، أكثر من أى موضوع آخر، وبصفة عامة فقد اتخذت صورة مغنى البلوز كمينستريل متجول Wandering Minstrel<sup>(١)</sup>، والشاعر الحكواتى الأعمى Bard، والعبقري الذى لم يتلق تعليماً، شكلاً مثالياً، وطبقاً لرأى "صامويل

(١) طائفة المغنين والرواة الجواله فى أوروبا فى العصور الوسطى - القرنين ١٢-١٣، وقد حل مكانهم طائفة التروبادور Trombadomrs - المترجم.

تشارترز Samuel Charters<sup>(١)</sup> : "... ليس هناك شخصية رومانتيكية فى الموسيقى الشعبية أكثر من رجل البلوز Blues Man، بكل ما يحمله اللفظ من معانٍ، وإنها ليست رومانتيكية مزيفة..." (١٩٧٧ : ١١٢). والنتيجة هى أن معظم الكتب التى وضعت عن البلوز قد تمت صياغتها على أساس سير حياة Biographically. وقد تطرقت بعض الكتب وذهبت بعيدا لاستقاء الحقائق حول نواح أخرى غامضة من حياة مغنى البلوز وشخصياتهم من واقع الأشعار الغنائية فى أغانيهم المسجلة. ومن ناحية أخرى، فيندر أن تجد سير حياة لمغنى البلوز من واقع كلماتهم (انظر على سبيل المثال برونوغ Brunoghe 1964، وتيتون Titon 1974). وإذا ما قرأنا بإمعان سير حياة هؤلاء المغنين على لسانهم وعلى نحو سليم، سيمكننا ذلك من فهمها على نحو أكثر اعتمادية، ومن واقع التعبيرات الشخصية لمغنى البلوز نفسه، مما تتيحه أشعار الأغاني لنا، لأن تلك الأشعار غالبا ما يتم استعارتها من التراث الشعبى. ومع ذلك، يفترض معظم الناس أن كلمات أغاني البلوز غالبا ما تتناول المغنى نفسه. وقد كتب بول أوليفر Paul Oliver على سبيل المثال قائلاً "...إحدى خصائص البلوز أنها على درجة عالية من السمات الشخصية personalized - فمغنو البلوز دائما ما يغنون عن أنفسهم تقريبا (أوليفر 33: 1998 Oliver). وإذا ما كان ذلك حقيقيا، فإن "بلوز الفتى الفقير" لابد أن تعكس حياة ليزى بيل لوكاس وأفكاره.

(١) (ولد عام ١٩٢٩) مؤرخ موسيقى أمريكى وشاعر ترجع شهرته إلى الكتب التى وضعها عن موسيقى الجاز والبلوز - طرد من جامعة هارفارد لنشاطه السياسى - المترجم.

لقد كنت صديقاً مقرباً لبيل لوكاس على مدار ست سنوات، حيث كنت أعزف الجيتار في فرقته لمدة سنتين. وخلال صداقتي معه، قمت بتسجيل ذكرياته عن حياته، وقمت بتحريرها وأعدتها للنشر في أول إصدار... "بلوز بلا حدود Blues Unlimited" (تيتون 1969 Titon)، وهي صحيفة بحثية إنجليزية لموسيقى البلوز، وفيما بعد كمصاحب له عند تسجيله أول أسطوانة أمريكية (33 لفة Lp) (تيتون 1974 P). ولنلقِ نظرة إذن على أجزاء من سيرة حياة لوكاس لنرى إذا ما كانت "بلوز الفتى المسكين" تتحدث عنه.

### سيرة حياة بيل لوكاس Bill Lucas

مغنى بلوز (١٩١٨-١٩٨٢)

"... ولدت بمدينة وين Wynne بولاية أركانساس Arkansas في ٢٩ مايو ١٩١٨. ولم أسمع أمي قط وهي تحدثني عن تاريخ ميلادي بالضبط. وربما كانت في حالة من القلق في ذلك الوقت ولا تريد أن تذكر تلك الأيام. ولى شقيقتان وثلاثة أشقاء، وكان ترتيبى الثالث بين شقيقتي، وثالث أصغر الأبناء. يمكننى أن أتذكر أنه كانت لدى مشاكل منذ ذلك الوقت في قدرتي على الإبصار. وقد أخبرني الأطباء أن المشكلة تكمن في أعصاب العين. فكان يمكننى رؤية الأشكال، والألوان، ومعرفة الضوء والعممة، إلا أنه كان يصعب على تركيز النظر، ولم تفلح النظارات في إصلاح ذلك العيب. وربما

كان هناك احتمال إصلاحه بإجراء عملية، إلا أنه كان هناك احتمال أن أفقد بصرى تماماً، ولم يمكننى المخاطرة بذلك.

كان والدى مزارعا من وين Wynne يعمل خارج الإقليم. وكان يعمل بنظام المناصفة للمحصول (المناصفة Halvers: نظام المشاركة فى المحاصيل، وفيه يوفر صاحب الأرض كوخا، وأدوات، ومعدات والبذور، والماشية والغذاء، والوقود الخشبى، ونصف كمية الأسمدة، فى نظير حصوله على نصف المحصول والعمالة). وفى عام ١٩٢٢ انتقل إلى مدينة شورت بند Short Bend بولاية أركانساس بحثا عن مستوى معيشة أفضل. وقد أخبره كثير من جيرانه وأصدقائه الذين وفدوا إلى ميسورى Missouri بحثا عن رغد الحياة هناك. كنا خلال سنتين أو ثلاث ننتقل من مزرعة إلى أخرى. وفى بعض المزارع كانت المحاصيل وافرة، حسب نوعية التربة. كما كانت هناك أراضٍ أخرى تكون التربة بها رملية، ولم يكن ذلك مناسباً للزراعة، أما فى أراضى المستنقعات، تلك التربة السوداء، فكانت التربة صالحة للزراعة. وكما تعلم إن كنت ممن يعملون بنظام المشاركة فى محاصيل القطن والقمح فلا بد من البحث عن أفضل الأراضى، وأفضل الظروف للإعاشة، ولذا كان يمكنك الانتقال ما دام لم تجد إيجارات مناسبة فى المكان. ولذا فقد انتقلت أسرتى إلى بلدة أدفانس Advance بولاية ميسورى فى عام ١٩٢٤. وقد انتقلنا ليلاً، على أن ذلك لا يعنى أننا فررنا من المكان. وقد حملنا منقولاتنا كلها فى عربة، ولحقنا بقطار العاشرة وكانت تلك هى المرة الأولى التى أركب فيها القطار، وقد أحببته كثيراً فى ذلك

الوقت. وكانت أدفانس تبعد حوالى خمسة وعشرين ميلاً غرب النهر، وكانت تقع بجوار خط السكك الحديدية مباشرة، بعيداً عن الطريق السريع. وهى بلدة صغيرة يبلغ عدد سكانها خمسمائة فرد، كانت تتكون من محلين للبقالة ومركز للبريد ملحق به صالون (بار) أيضاً. ولم نكن نذهب إلى البلدة كثيراً فيما عدا أيام السبت. وفى الصيف كنا نذهب هناك مرة فى الأسبوع لشراء الخضراوات والبطيخ والكرنب من بائعى العربات ولوازم البيت.

أراد والدى أن يقتنى مزرعة خاصة به، إلا أن ذلك كان من المستحيلات. فقد كان حلماً. فلم يكن لديه ما يكفى من نقود لشرائها، كما لم يكن هناك أى مجال لقروض مثل أيامنا هذه. إلا أنه كان لدينا ماشيتنا، وقطيعنا من الخنازير، فكنا نمتلك حوالى ثلاث عشرة بقرة للحليب، ودجاج ليجهورن Leghorn ينتج كميات وافرة من البيض. وكنا على مستوى معيشة أفضل كثيراً من جيراننا، حيث كنا أحياناً ما نقايض بيضنا بأشياء ليست لدينا. وقد حاولت تعلم كيفية حلب الأبقار إلا أنني لم أفلح فى ذلك على الإطلاق، ولذا لم أعتد على أهلى كثيراً فى أعمال المزرعة. فلم أكن أجيد شيئاً سوى أن أكون جليس أطفال لا غير. كان حولى الكثير من آلات الجيتار، إلا أن والدى اشترى لى واحداً عام ١٩٣٠، وأتذكر ذلك جيداً، وكأن ذلك قد وقع بالأمس، وقد باع خنزيراً من أجل ذلك. كانت النقود شحيحة هناك، ولم يكن لدينا نقود. وكان صاحب الجيتار قد طلب ٧ دولارات ثمناً له، ولم يكن لدينا النقود، ولكن كان لدينا الكثير من الخنازير. وكان لدى جيراننا بعض الفتية ممن يعزفون الجيتار، وقد علمونى العزف عليه. ولم

يكن على سوى ملاحظتهم وهم يعزفون، وقد تعلمت مما سمعته حولي. وكنت أحاول العزف بعد ذهاب الأولاد، وكان من الأسهل لى أن أعزف نوتات مفردة بدلاً عن تآلفات Chords<sup>(١)</sup> وحتى الآن فإننى لا أستخدم سوى إصبعين لعزف الجيتار، فهل أعزف الجيتار مثل باقى الناس. وقد أردت أن أعزف الجيتار لأننى أحب الضوضاء وأجد جمالاً فى صوتها...

وبعد أن تمكنت من عزف الجيتار واستطعت أن أحرز تقدماً فيه، لحن أو اثنين من هنا وهناك، قرر والدائ أنه قد يكون ذلك وسيلة جيدة لكسب العيش. وهما كانا يعرفان طوال الوقت أننى أريد أن أتخذ مهنة، ولما أحرزت تقدماً صادق الاثنان على مطلبى ذلك. إلا أنهما قالاً لى إننى لابد أن أكون كبيراً بما يكفى لكى أتخذ مهنتى، وليس لقطع الأوتار وإتلافها..

وقد اشترى لى والدى بيانو عام ١٩٣٢ هدية كريسماس، ولقد كان ذلك أسعد كريسماس مر بى فى حياتى. وهو لم يضطر إلى بيع خنازير لذلك، فقد دفع نقوداً، ووضعها فى الصيدلية المجاورة لبيتنا. وكان من النوع القائم Upright (الراسى)، وقد كان مجهزاً من قبل ليعمل كبيانو عازف Play Piano<sup>(٢)</sup>، إلا أنه تم نزع أحشائه كلها. ولحسن الحظ أنه كان لدينا فى

---

(١) عدة نغمات متزامنة - ولذا فالهارمونية هى فن بناء للتآلفات Chord Structure - المترجم.  
(٢) البيانو العازف مزود بجهاز يتم تحريك الأصابع من خلاله بواسطة هواء مضغوط ودواسات Pedals أو دوائر كهربية. ويمر الهواء من خلال شرائط ورقية تتحرك على أسطوانات. وتلك الثقوب تناظر نوتات القطعة المطلوب عزفها. وعادة ما تكون الشرائط المنقوبة منظرية لنوتات يؤديها عازف شهير فى تسجيل ثم يتم استنساخها فيما بعد. والاسم التجارى لهذا النوع من البيانو هو بيانولا Pianola وقد ظل شائعاً حتى الأربعينيات من القرن العشرين - المترجم.

ذلك الوقت أرغن من النوع الذى يتم دفع الهواء فيه من خلال مضخة Pump Organ، فى نفس الوقت الذى حصلت فيه على الجيتار تقريبا، وكانت إحدى جاراتنا تنتقل من منزلها فأهدته إلينا. وكان الأرغن ببدالين وعند العزف عليه كنت كمن يركب دراجة. ولذا لم أستغرق وقتا طويلاً فى دق عدة نغمات على البيانو.

لم أكن أعرف ما هى التآلفات التى أخرجها على البيانو وقد حصلنا على كتاب بسيط للمبتدئين عن السلام الموسيقية، يمكنك من تتبع لوحة مفاتيح البيانو، ويخبرك بالتآلفات كلها. وكانت حروف الكتاب كبيرة الحجم، لذلك فقد تمكنت من قراءتها. كنت أريد أن أتعلم الموسيقى ولكن باقى الكتب كانت حروفها صغيرة للغاية ولم أستطع قراءتها، وهذا هو سبب عدم تعلمي قراءة الموسيقى.

وعلى الرغم من أننى تعلمت حروف الهجاء فى منزلى، فإن والدى قد علمنى قبل باقى الأولاد، كما اعتدت الذهاب إلى المدرسة، إلا أن ذلك كان لمجرد الوجود مع أولاد آخرين، وفى بعض الأحيان كان الأولاد يعلموننى. وكنت على قدر من الذكاء، مكننى من التقاط المعلومات؛ كان لدى الكثير من سرعة الخاطر التى ورثتها عن أمى.

وهكذا كنت أدق على البيانو كيفما اتفق حتى عام ١٩٣٦، عندما نزلنا إلى مدينة كيب جيراردو Cape Girardeau، بولاية ميسورى، كان على أن أترك البيانو، فلم يكن لدينا له مكان، وقد بكيت كثيراً. وكان ذلك عندما بدأت

عزف الجيتار على نواصى الشوارع. كان والدى يعمل نهاراً، وكان الانتقال هو فكرته بحثاً عن ظروف معيشية أفضل. لقد نسيت ماذا كان يعمل. أظن أنه كان يعمل فى أحد مخازن الفحم. وقد مكثنا فى منزل شقيقتي، وكانت إحدى شقيقاتى الكبار التى تزوجت. إلا أنه كان علينا العودة إلى بلدة كوميرس Commerce فى ميسورى. فلم يستطع والدى أن يعيلنا فى كيب جيراردو، ولذا لجأنا إلى التجارة ولم يكن أمام أبى من سبيل سوى ذلك، فالبلدة كانت صغيرة (سكانها حوالى ٣٠٠)، ولم يكن هناك مكان للعمل فى مزرعة. إلا أنني أتذكر ما الذى كنا نفعله فى هذا الوقت.

فى تلك الأيام لم أكن أعرف الكثير عن البلوز. كانت توجد محطة إذاعة قريبة ولكنهم لم يكونوا يقدمون سوى موسيقات لفرق ضخمة وموسيقى ريفية Country مع موسيقى غربية. ولم نكن نسميها فى ذلك الوقت موسيقى ريفية وموسيقى غربية، بل كنا نطلق عليها موسيقى الهيلبيللى Hillbilly Music. وكانت تلك الأنواع شائعة هناك، ولذا عزفت موسيقى الهيل بيللى على الجيتار وغنيت أغاني من قبيل She'll be Coming Round The Mountain (ستأتى قرب الجبل)، و It Ain't Gonna Rain Again (لن تمطر ثانية)، و Wabash Cannonball (القطار الخيالى)، وكلها أغان شعبية مشهورة. أما اللحظات الوحيدة التى كنت أستمع فيها إلى أى بلوز، كانت عندما كنا نذهب إلى المطاعم، حيث كانت هناك تسجيلات فى الفونوغراف الآلى "الجوكبوكس" Jukbox، وكان والدى لديه فونوغراف يدوى وعدة أسطوانات، فكنا نسمع فى المنزل أغاني البلوز التى يؤديها بيتى ويتسترو



Peetie Wheatstraw<sup>(١)</sup> وسكرابر بلاكويل Scapper Blackwell<sup>(٢)</sup>،  
وكورتيز جونز Curtis Jones<sup>(٣)</sup> - الكبير، وهى الأغاني القديمة كما تعلم،  
كما كنت أستمع فى منازل جيراننا إلى أغاني بيسى سميث Bessie Smith<sup>(٤)</sup>،  
ودادى ستوفبايب Daddy Stovepipe<sup>(٥)</sup>، وبلايند ليمون Blind Lemon<sup>(٦)</sup>.

فى ذلك الوقت لم يكن لدى أى معرفة بالموسيقى. إلا أننى أحببت كل  
ما سمعته. بل حتى أحببت أغاني الهيلبيلى. وعندما سمعت البلوز أحببت  
البلوز، إلا أننى أحببت موسيقاها فقط، ونصوصها المنمقة. وعندما عزفت  
على نواصى الشوارع، كنت أعزف فى الغالب الموسيقى الشعبية للبيض،  
وعلى ما يبدو كانت تلك هى الموسيقى التى يفضلونها، موسيقى الهيلبيلى.  
ولذا كنت أعزفها لأننى كنت أسمعها طوال الوقت من الراديو، فلم يكن من  
الصعب أدائها بالنسبة إلى. والغريب أن موسيقى البلوز لم تلفت نظرى  
وتهزنى من الأعماق إلا عندما سمعت بيج بيل برونزى Big Bill  
Broonzy<sup>(٧)</sup>، وأردت أن أعزف الجيتار بأسلوب البلوز مثله.

---

(١) (١٩٠٢-١٩٤١) اسمه الأصلى ويليام بانش William Bunch - المترجم.

(٢) (١٩٠٣-١٩٦٢) - المترجم.

(٣) (١٩٠٦-١٩٧١) - المترجم.

(٤) (١٨٩٤-١٩٣٧) - المترجم.

(٥) (١٨٦٧-١٩٦٣) اسمه الأصلى Johnny Waston - المترجم.

(٦) (١٨٩٣-١٩٢٩) اسمه الكامل Blind Lemon Jefferson - المترجم.

(٧) (١٨٩٨-١٩٥٨) مغنى بلوز أفروأمريكى وشاعر وعازف جيتار، كان غزير

الإنتاج - المترجم.

فقدنا والدتنا عام ١٩٣٩. وقد دفناها فى كوميرس Commerce وغادرنا كوميرس بعد وفاتها. وتوجه والدى إلى سانت لويس عام ١٩٤٠، وظل يحاول أن يجد ظروفًا معيشية أفضل. وفى تلك السنة أحضرني إلى سانت لويس وهناك قابلت بيج جو ويليامز Big Joe Williams<sup>(١)</sup>. وفى ذلك الوقت لم يكن يعزف فى البارات أو الحانات، كان مجرد عازف يجوب الشوارع. وقد ارتضى أن أشاركه العزف واعتبرت ذلك شرفًا عظيمًا، فقد كنت سمعت تسجيلاته لموسيقى البلوز عندما كنت لا أزال فى الجنوب. وهكذا أخذنا نعزف البلوز فى الشارع.

إلا أنني لم أمكث فى سانت لويس طويلاً. ووصلنا أنا وأبى إلى نيويورك علم ١٩٤١ (بعد يوم واحد من رأس السنة) وكان سونى بوى ويليامسون Sonny Boy Willimason (عازف الهارمونيكا جون لى ويليامسون John Lee Williamson<sup>(٢)</sup>) أول موسيقى أقابله هناك. وقد قابلته فى شارع ماكسويل Maxwell Street، حيث كان التجار يعرضون كل بضائعهم فى الشارع، حيث يمكنك أن تشتري أى شىء تحتاجه يوم الأحد، مثلما يمكنك أن تفعل يوم الاثنين أيضاً. فكانت هناك أصناف البقالة، والملابس، والخردوات، والأجهزة معروضة على قارعة الطريق، حيث يمكن للرائحين والغادين أن يشاهدوا البضاعة ويبحثوا عن صفقات. ولقد كان ذلك مكاناً ممتازاً للعزف حتى تدخلت الشرطة ومنعتنا. وقد عزفت كثيراً مع

---

(١) (١٩٠٣-١٩٨٢) موسيقى البلوز (دلتا الميسيسيبي) - المترجم.

(٢) (١٩١٤-١٩٤٨) اسمه الأصيل John Lee Curtis Williamson. قتل فى أحد شوارع شيكاغو - المترجم.

سونى بوى، أو فى الضواحي الصغيرة حول شيكاغو مثل باثل كريك Battle Creek، وساوث بند South Bend. وكنا نعزف لليلة واحدة فى الحانات والحفلات. وكان الناس يطلبون سونى بوى وكنت أصاحبه. وكانت النقود شحيحة إلا أن سونى بوى كان يتكفل بنفقاتى، وتدبير مأوى لى عند أصدقائه. وكان قد حقق شهرة فى المنطقة. وقد قبل أن يعزف معى بعدما فشل فى إحضار أى عازف آخر. ولم يكن لى اسم فى ذلك الوقت (لم يكن لى اسم I Didn't Have a Name: إنه يعنى بذلك أن اسم بيل لوكاس Bill Lucas كان غير معروف لجماهير البلوز)، إلا أننى كنت قد اكتسبت من الإحساس ما مكننى من العزف معه فى انسجام In Time، والقدرة على تغيير الهارمونيّات Chords، عندما يغيرها هو الآخر. وعلى أية حال، كانت تلك التغييرات لا تتعدى الثلاثة. ولم تكن نعزف سوى موسيقى "البلوز الفلكية" Funky Blues<sup>(١)</sup>. ولم يكن بيج بيل يريد أكثر من شخص يوقع الوقت Keep Time، ويسنده إلى الجيتار.

---

(١) لا يُعرف أصل كلمة Funk فى العامية الأفروأمريكية، وموسيقى الفلك هى ضرب من الموسيقى الأمريكية نشأت فى أواخر الستينيات، عندما قام الموسيقيون الأفروأمريكيون بمزج موسيقى جاز الصول Soul Jazz Music (خليط من الموسيقى الإنجيلية Gospel، والبلوز، مع إيقاع) فى صيغة جديدة راقصة. والفلك لا يؤكد على الميلودى أو الهارمونية، ويعتمد إلى تكثيف الإيقاع من الطبول والجيتارات الكهربائية الباص Electric Bass. وهى مثل أى موسيقى أفروأمريكية تتميز بتعقيدات إيقاعية من آلات الجيتار الكهربى، وأرغن هاموند Hamond Organ والطبول. وقد تحتوى فرق الفلك على ساكسوفونات وأبواق - المترجم.

كان بيج بيل برونزى Big Bill Bronzy هو معبودى فى عالم الجيتار، وقد كنت أحتل مقعدى الدائم لأشاهد عروضه. وكان قد سمح لى بالعزف على المنصة بين الفقرات. وكنت أؤدى نفس أغانيه ولقد كان يعرف أننى لا يمكننى أن أباريه وأؤديها على نفس مستواه، فهو لم يكن أحمق على أية حال. والواقع أنه لم يكن يقدرنى إلا من أجل كونى أحب أسلوبه. وقد أحببت تـبون ووكر T-Bone Walker<sup>(١)</sup> أيضا (شكل ٤-٢٥) إلا أنه قام بتغييرات هارمونية كثيرة ولم يوانتى الحظ لتعلم تلك التغييرات، فلم أكن أعرف سوى تغييرات ثلاثة على الجيتار.

وقد اعتدت أن أعزف مع ليتل والتر Little Walter<sup>(٢)</sup> (أعظم عازف هارمونيكا لموسيقى البلوز بعد الحرب العالمية الثانية) فى الشوارع أيضا فى حي السود، حيث كانت موسيقى البلوز مطلوبة هناك. وقد أقلعت عن عزف موسيقى الهيببلى تلك عندما تركت سانت لويس. ففى سانت لويس، حيث كنت قد حققت نجاحا طيبا فى البلوز بعد النقائى ببيج جو وويليامز. إلا أن جماعات البيض فى شيكاغو أو هنا فى مينيابوليس لا يحبون موسيقى

---

(١) (١٩١٠-١٩٧٥) عازف جيتار بلوز أمريكى، ومغنى، وعازف بيانو، وملحن أغنيات. واحد من أهم رواد الجيتار الكهربى. وكانت معزوفاته الفردية Solos على الجيتار من أوائل تسجيلات البلوز. كان ترتيبه السابع والأربعين بين أعظم مائة عازف جيتار على مستوى التاريخ (٢٠٠٣) - المترجم.

(٢) (١٩٣٠-١٩٦٨) عازف هارمونيكا بلوز أمريكى - أحدث ثورة فى أسلوب عزف ألته وترك أثرا كبيرا فى الأجيال التالية. وُضع اسمه فى قاعة المجد للروك أند رول Rock and Roll Hall of Fame (٢٠٠٨) - المترجم.

الهيابيلي. وهم يقولونها فى وجهك على نحو مباشر «... ماذا تظننى ... أو تعتقد أننى هيل بيلي...؟».

بدأت مسيرتى الاحترافية عام ١٩٤٦ عندما أصبحت عضوا فى اتحاد العمال Union. وقد التحقنا جميعا، أنا وويلي مابون Willie Mabon<sup>(١)</sup>، إيرل درانز Earl Dranes جيتارين وبيانو. وكان أول عقد لنا فى عام ١٩٤٦ (٢٠ ديسمبر)، فى شيكاغو (Tuxedo Lounge, 119, Indiana). وكان المرتب هو المبلغ المقرر فى الاتحاد Union Scale ولم يكن كافيا فى ذلك الوقت، قائد الفرقة كان يتقاضى ١٢ دولارا فى الليلة، أما المساعدون فكانوا يتقاضون ١٠ دولارات. وكنا نعمل من التاسعة مساءً حتى الرابعة صباحا. كنا نعزف فى ملهى ليلي، وكان ملهى لطيفا للغاية. وكان الرواد من جميع الأصناف يتهافتون على مثل تلك الملاهى لما بعد الساعة الثانية. وكان عقدنا لمدة أسبوعين وأعتقد أن الأجر كان جيدا. إلا أنه سرعان ما تم طردنا مرة أخرى إلى الشارع.

اعتدنا أنا ولينل والتر أن نعزف مع جونى يانج Johnny Young<sup>(٢)</sup> فى مكان يسمى القط الأرجوانى Purple Cat (١٩٤٧) وهناك أطلق على يانج لقب ليزى Lazy (الكسلان). والسبب فى ذلك أن لينل والتر كان يطلب

---

(١) (١٩٢٥-١٩٨٥) مغنى أمريكى وملحن وعازف بيانو - المترجم.

(٢) (١٩١٨-١٩٧٤) مغنى بلوز أمريكى وعازف مندولين وجيتار. من رواد الجيل الجديد فى أداء البلوز الكهربى Electric Blues (جيتارات كهربية وباص وهارمونيك وطبول) - المترجم.

منى أن أصدق إلى المسرح وأفتح مضخمات الصوت Amplifiers، إلا أنني لم أفعل ذلك بالمرّة، لذا بدأوا ينادوننى ببيل. الكسلان والتصدق الاسم بى "Lazy Bill".

فى عام ١٩٤٨، بدأت العزف مع هومسيك جيمس Homesick James<sup>(١)</sup> وأحيانا مع لينل هدسون Little Hudson. وكنت قد قابلت الأخير لأول مرة فى شيكاغو عام ١٩٤٥ أو ١٩٤٦ ولم يكن يعزف. وعلى الرغم من أنه كان يمتلك جيتارا، فإنه كان يجلس بلا عمل. وقد شجعتة وهكذا أتى إلينا ونحن نعزف معا أنا وسونى بوى وويلى مابون... وكانت بداياته هكذا. وعندما أتقن العزف والغناء - تقلد مكانة محترمة بين زملائه، حيث تميز بهيبة وهالة من حوله. وقد تحولت إلى عزف البيانو عام ١٩٥٠ حيث كان عدد عازفى الجيتار أكبر من عازفى البيانو. إلا أنني كنت أعزف البيانو منذ بداياتى على سبيل الهواية، وهذا كل ما فى الأمر. وكان لينل هدسون قد احتاج إلى عازف بيانو لفرقة الثلاثية Trio المسماة "ثلاثى الشياطين الحمر Red Devils Trio" وكانت عقودنا الأولى مع مكان يدعى بلانتيشن Plantation يقع فى الشارع الواحد والثلاثين فى جنوب شيكاغو.

لا أعرف من أين استقى هذا الاسم، وكان لدى عازف الطبل يضع عند رأس الطبله الباص Bass Drum دمية تمثل شيطانا أحمر بمذراتين Pitch Forks. وكان يعزف فى الكنيسة أيضا! وكان عليهم أن يغطوا رأس الطبله

---

(١) (١٩١٠-٢٠٠٦) موسيقى بلوز أمريكى ظل يعمل حتى سن الرابعة والتسعين فى المهرجانات الدولية - المترجم.

بورق الصحف، هل تصدق ذلك؟ لقد كان عليه أن يغطي الشيطان عندما كان عليه الذهاب إلى الكنيسة....!

فى عام ١٩٥٤، كان لدى ثلاثى خاص بى، "ليزى بيل وإيقاع البلو **Lazy Bill and the Blue Rhythm**" استمر لثلاثة أو أربعة أشهر (شكل ٤-١٠). وكان من المفروض أن تصدر أربعة تسجيلات كل عام لصالح شركة تشانس **Chance**<sup>(١)</sup> إلا أن صاحبها آرت شيريدان **Art Sheridan** أفلس ولم نسمع عنها بعد ذلك. وقد قمنا بتسجيل واحد [انظر القرص المدمج ١، تراك ٢٧].

حسنا، لم أستطع أن أحتفظ بفرقتى لمدة طويلة. كما تعلم، فمن الصعب على موسيقى صغير أن يحتفظ بمجموعة معا فى شيكاغو لفترة طويلة؛ حيث إنه كثيرا ما تتوقف الأعمال، فسرعان ما يتسربون إلى فرق أخرى، وكانت شيكاغو تعج بالموسيقيين، وبعضهم كان يعرض أجرا أقل من زميله حتى يفوز بالعمل. وعلى سبيل المثال كنت أطلب اثنتى عشر دولارا، وأجد من يعرض ثمانية دولارات.

---

(١) مؤسسة موسيقية أنشئت فى شيكاغو عام ١٩٥٠ بمعرفة آرت شيريدان **Art Sheridan**، وتخصصت فى تسجيلات البلوز والجاز والجوسبل **Gospel** (الموسيقى الإنجيلية الأمريكية الشعبية). وقد أغلقت أبوابها عام ١٩٥٤، وأصبح شيريدان أحد مساهمى شركة **Vee-Jay** للتسجيلات بولاية إنديانا - المترجم.



شكل (١٠-٤)

ليزى بيل وفرقة بلو ريثم (إيقاع البلو Blue Rhythm).  
إلينوى Illinois، 1954. من اليسار إلى اليمين ليزى بيل  
لوкас Lazy Bill Lucas، جيمس بانيستر James  
Bannister، الأنسة هاى فاى Miss Hi-Fi، وجوجو ويليامز  
Jo Jo Williams.

كنت فى تلك الأوقات مستعدا لعمل أى شىء، ومع أى شخص كائنا من  
كان، لكى أحصل على عمل دايم Dime<sup>(١)</sup>، واحد من خلال جلسة تسجيل،  
وأى عقد بأية حال، وقد عملت لفترة على ماكينة أسطوانات Disc Jockey فى  
محطة إذاعة، كانت تدار من مغسلة تنظيف جاف<sup>(٢)</sup> Dry Cleaner، وكان

(١) عشرة سنتات أو عشرة دولارات — المترجم.

(٢) أحيانا ما يقوم الشخص الذى يدير تلك الأجهزة (فارس الأسطوانات) بالثرثرة فى  
موضوعات لا علاقة لها بالموسيقى المذاعة — المترجم.



صاحب الإذاعة يريد موسيقى حية مع الإذاعة، فقامت بتنفيذ رغبته من أجل الانتشار واكتساب شعبية. وكنت في كل مرة أفقد فيها عقدي أو أكون عاطلاً، كان يمر عليّ وقت طويل قبل أن أجد عملاً آخر. وعندما قدم موجو Mojo وجوجو (١) Jojo إلى مينيابوليس، بدأ العمل في نادي Key Club ووجد أنهما يحتاجان إلى عازف بيانو. كنت أؤدي أي عمل يوكل إليّ في شيكاغو، وكنت مسروراً لوجودي هنا. ولم يكن لدى أي فكرة أنني سأملك هنا، إلا أنني استقرت في المقام هنا في بيت مملوء بالآثاث!!..

© ١٩٧٤ بمعرفة وليام لوكاس William Lucas وجيف تورد تيتون Jeff Todd Titon وهناك نسخة أكثر اكتمالاً لصاحب تيتون ١٩٧٤.

### ليزي بيل لوكاس و"بلوز الفتى المسكين"

ينتهي بيل لوكاس Bill Lucas سرد قصة حياته في مينيا بوليس عام ١٩٦٤. وفي العام التالي بدأت دراستي في جامعة مينيسوتا، حيث قابلته في حفل بالجامعة. وفي ذلك الوقت كان جمهوره من نوعين: السود على الجانب الشمالي من المدينة، والذين كانوا لا يزالون يحبون موسيقى البلوز، والبيض في مجتمع الجامعة. وكانت الستينيات هي فترة ما أطلق عليها "إعادة إحياء البلوز Blues Revival (جروم 1971 Groom)، وخلالها أعيد إصدار آلاف

---

(١) موجو وجوجو Mojo and Jojo: جورج موجو Buford Mojo - عازف هارمونيك، جوزيف Joseph جوجو Jojo وويليام Williams عازف كونتراباص.

من تسجيلات البلوز، من العقود الأربعة السابقة، على أسطوانات ٣٣ لفة (Lps)، وأعيد اكتشاف عشرات من المغنين القدماء، والذين اعتقد الناس أنهم قد انتقلوا إلى العالم الآخر، وصدرت تسجيلات لهم، وكذا مئات من شباب المغنين، ومن بينهم بيل لوكاس، وحيث أصبح لهم مستمعون فى حفلات الجامعة والمقاهى والمهرجانات. وقد وصلت فترة الإحياء إلى أوجها فى مهرجانات البلوز لعامى ١٩٦٩، ١٩٧٠ أن آر بور Ann Arbor (متشيجان)، وكانت أغلب فئات الجماهير من البيض. وفى تلك المهرجانات قدمت ثلاثة أجيال من مغنى البلوز، وفرقها عروضها لأكثر من عشرة آلاف مستمع قدموا من بلاد تبعد آلاف الأميال ليضربوا خيامهم ويحضرُوا تلك المهرجانات التى كانت تستمر لمدة ثلاثة أيام. وقد تألق بيل لوكاس فى مهرجان ١٩٧٠ وحصل على ٤٠٠ دولار، إضافة لنفقته، وهو أكبر مبلغ حصل عليه من عمل فردى طوال مسيرته الفنية.



شكل (١١-٤)

ليزى بيل لوكاس Lazy Bill Lucas في شقة. مينيا

بوليس، مينيسوتا، ١٩٧١

فى الستينيات والسبعينيات، لم يكن بيل لوكاسى يمتلك القدرة على إعالة نفسه مما كان يكسبه من الموسيقى، وكان يعتمد على مبلغ شهرى (يبلغ على وجه التقريب مائة ضعف أقل أجر ساعة) من صندوق إعانة العميان، فى مينيابوليس وكان معظم أفراد مجتمع السود فى تلك المدينة يفضلون موسيقى الصول Soul والديسكو Disco على موسيقى البلوز، بينما كان هناك آخرون يفضلون الجاز عن الموسيقى الكلاسيكية. كما لم يكن هناك ما يكفى من عمل ليليل أمام جماهير الموسيقى الشعبية للجامعة. وقد غنى فى النوادى

والبارات، وفى الحفلات، إلا أن العمل لم يكن منتظما. وعندما كنت ضمن فرقته (١٩٦٩ - ١٩٧١)، كان أكثر ما اعتمدنا عليه هو عقد لمدة ستة أشهر بواقع ليلتين كل أسبوع فى قاعة **Grollo Room** بمطعم بيتزا قريب من الجامعة، وكان ذلك المكان مصنفا من قبل اتحاد الموسيقيين بأنه ذو مستوى متدن، فكان يدفع أقل أجر لقاء ليلة من العمل من ٩ مساء حتى الواحدة صباحا: ٢٣ دولارا لييل، و ١٨ دولارا، للمساعد المؤقت **Sideman**. وتوفى بيل لوكاس فى ١١ ديسمبر، ١٩٨٢. وأقيم حفل لتسديد نفقات جنازته حقق إيرادا قدره ٢٠٠٠ دولار. وفيما بعد تم إحياء ذكراه من خلال برنامج إذاعى يحمل اسمه أذيع لمدة أسبوع، وفى عام ٢٠٠٣، أقامت جمعية موسيقى البلوز **Greater Twin Cities Blues Society** حفلا ومؤتمرا تحت عنوان "تذكر ليزى بيل لوكاس **Remembering Lazy Bill Lucas**".

ولا تكشف سيرة حياته حقائق حول حياته فقط، بل هى تعبر عن وجهة نظر تجاهها. ويمكننا مقارنة كليهما بنص أغنية "بلوز الفتى المسكين **Poor Boy Blues**" كى ندرك إذا ما كانت الأغنية تتحدث عن بيل لوكاس شخصا أم لا. وقد نجد بعض الحقائق فى حياة الأولاد الفقراء تناظر الأغنية، وبعضها الآخر لا. وقد سألته إن كان البيت الذى يتحدث عن حروف الهجاء "إن الحروف الهجائية كلها تبدو متشابهة أمام عيني" يحمل معنى خاصا له، وأجابنى بنعم. وما لم تكن الحروف أو الأعداد يطبع له بحروف ضخمة سميكة، فإن لم يكن قادرا على قراءتها. ومن ناحية أخرى، فإننا بينما نجد أن فتى الأغنية المسكين لم ير والده قط، فإن بيل كان ووالده قريبين من بعضهما تماما. علاوة على ذلك فقد مرت عليه أعياد ميلاد "كريسماس سعيدة"، وتلقى هدية البيانو فى أحد أعياد الميلاد تلك. وماذا عن المواقف التى تم التعبير

عنها فى الأغنية وفى سيرة الحياة؟ ولا واحد منها يظهر رثاء للذات Self Pity.

فعلى الرغم من أن بيل لم يتألق كمغنى بلوز، وعانى من شظف العيش الذى أنهكه وجعله يتقبل القيام بأى عمل، فإنه كان فخورا بما حققه، وقد قال: "إننى مجرد مغنى لبلوز الفلك Funk Blues والجمهور إما يحب هذا النوع أو يكرهه.

ومما سبق، نجد أن أغنية "بلوز الفتى المسكين" لا يمكن فهمها على أنها تتحدث مباشرة عن تجربة بيل لوكاس الشخصية، إلا أنها تتناولها بصفة عامة، كما تتحدث عن عشرات الألوف من أفراد الشعب الذين أجبرتهم الظروف على العيش فى ظروف صعبة، وهكذا نجد أن نصوص أغاني البلوز تحكى حقائق، فى نطاق تواصلها الثقافى العريض.

### تعلم البلوز Learning the Blues

أحد الأسئلة الملحة لتفسير العلاقة بين ليزى بيل لوكاس وبلوز الفتى المسكين هو أحداث وظروف تأليف الأغنية. فالواقع أن لوكاس لم يقم بتأليفها. فأول من قام بجمعها كان سانت لويس جيمى أودن St. Louis Jimmy Oden<sup>(١)</sup>، وقام بتسجيلها عام ١٩٤٢. وقد حفظ لوكاس الأغنية من التسجيل. إن ترديد أغنية لأحد ما لا يعنى بالطبع إمكانية أن نعكس تجربة ما لمغنيها الجديد، فقد يكون سر انجذابه لها أنها تتناسب تجربته وإحساساته بها.

---

(١) (١٩٠٣ - ١٩٧٧) مغنى بلوز أمريكى وملحن. له تسجيلات عديدة - المترجم.

وفى الثقافة الموسيقية الأفرو أمريكية، فإن معظم مغنى البلوز يتعلمون أغانيهم بالتقليد، سواء من خلال تواصل شخص ما، أو من التسجيلات. فليس هناك دروس منهجية وفى روايته لسيرة حياته، يقص علينا لوكاس كيف كان يستمع إلى جيرانه وهم يعزفون الجيتار، وكيف حاول تقليدهم. وبعد أن طور أسلوبا أدائيا بدائيا فى عزفه، استطاع أن يؤدي أعمال المصاحبة Accompaniments للأغاني الجيدة التى تعلمها من آخرين أو لحنها بنفسه (وربما وضع كلمات أيضا).

ومما لاشك فيه أن أحسن الطرق لمعرفة الأغنية هى أن تؤديها بنفسك. ولتستمع مرة أخرى إلى "بلوز الفتى المسكين" (القرص المدمج ،، تراك ٢٦) مع التركيز فى تلك المرة على المصاحبة الآلية. عازفو الجيتار والطبول يشكلون إيقاعا ثلاثيا Triple rhythm فى خلفية غناء لوكاس. وعندما يتوقف لوكاس، يجاوب عازف الجيتار فى تعاقب من ثلثيات أحادية النوتة Single-Note Triplets<sup>(١)</sup> (التدوين المعدل ٤-١٠).



التدوين المعدل ٤-١٠

المخطط الإيقاعى لأغنية 'بلوز الفتى المسكين' Poor Boy Blues

تم التعديل بمعرفة جيف تود تيتون Jeff Todd Titon

(١) الثلثية أو التريليت (أو الترزينا Terzina): مجموعة من ثلاث نوتات (أو نوتات وسكتات) ذات قيم زمنية متساوية لتعزف فى نفس زمن مجموعة من نوتتين أو أربع أو أى عدد يحدده دليل الميزان Time Signature، للتسهيل وعدم مضاعفة رسوم التدوين (تكون النوار مساوية لثلاث نوتات كروش، والروند لثلاث بلانش والبلانش بدورها مساوية لثلاثة نوار.. وهكذا) — المترجم.

وإيقاع الثلاثيات هذا هو طريقة شائعة لتقسيم الفقرة الإيقاعية Beat فى أغاني البلوز البطيئة. فعندما يتم التوكيد Accented فى رتابة Monotonously، كما فى كثير من ألحان الروك أند رول منذ الخمسينيات، وقد أصبحت صيغة مبتذلة "كليشيه Cliché" ويجب على طلبة الموسيقى المتعودين على الإيقاعات المنقوطة Dotted Rhythms (فى المارشات وما شابه ذلك) أن يقاوموا إغراء الاستماع إلى تلك الصيغة على أنها إيقاعات منقوطة وفى التسجيلات التى أصدرها الموسيقيون البيض قبل الحرب العالمية الثانية، التى تحاول أداء موسيقى البلوز والجاز كثيرا ما نجد أن الموسيقى لا تتناسب أو تتأرجح Swing لأن الموسيقيين يلتزمون بالإيقاعات المنقوطة Dotted Rhythms.

وبعد ذلك عليك الاستماع إلى إيقاع غناء لوكاس، وحاول تركيز إحساسك مع كلا الإيقاعين، والغناء، والمصاحبة، فى نفس الوقت. وقد تجدها محاولة صعبة. والسبب فى ذلك هو أن لوكاس نادرا ما يغنى فى تربيع على الفقرة Squarely On The Beat. والتكوين المعدل ١١-٤ للحنه عبارة عن تبسيط مفرط من أجل تسهيل القراءة، إلا أنه حتى هنا نجد كثيرا من السنكبة Syncopation<sup>(١)</sup>، وذلك بتأخير الدخول أو التوقعات للنقرة. ولا يجد لوكاس صعوبة فى إيجاد النقرة، بل على العكس، فإنه يعتمد تجنبها.

ويرتكز التألق والألمعية الموسيقية لأغنية "بلوز الفتى المسكين" على العزف بين الإيقاعات الغنائية Vocal، والآلية Instrumental، فالتباين بين

---

(١) السنكبة هى تأخير أو إزاحة مكان النبرات accents فى الإيقاع ووضع النوتة المشددة فى غير مكانها - من خصائص موسيقى الجاز بصفة عامة - المترجم.

النبرات Accents؛ يظهر عندما يكون لكل جزء ميزانه الإيقاعى Meter الخاص به. وبينما تظل الآلات المصاحبة على ميزان إيقاعى ثلاثى Triple Meter، يغنى لوكاس فى ميزان إيقاعى يتناوب بين الثنائى Duple والثلاثى Triple. وبمعنى آخر، نجد فى الأغنية تناوبا بين المقاطع متعددة الميزان الإيقاعى Polymeter: ثنائى مقابل ثلاثى Two Against There Ploymeter (ويظهر ذلك بصفة خاصة فى بدايات المازورات ١، ٥، ٩ فى التدوين المعدل ٤-١١)، وبين المقاطع أحادية الميزان الإيقاعى Single Meter.

وقد قمت بتدوين ٤-١١ فى ميزان ٤/٤ لإيضاح التباين. ويشعر المرء أن لوكاس يبدأ كل جملة غنائية فى ميزان إيقاعى ثلاثى Triple، ثم ينتقل بسرعة إلى ميزان إيقاعى ثنائى Duple، ويسرع فى غناء المقاطع اللحنية Phrasing فيما يشبه إيقاع الكلام.

وفى الفصل الثالث، رأينا أن تعدد الميزان الإيقاعى Ploymeter هو ما يميز موسيقى السود الأفارقة. وهنا نجد علاقة عميقة بين الموسيقى الإفريقية والأفروأمريكية تبدو فى التعقيد الإيقاعى، وتعدد الميزان الإيقاعى، إلا أن المثال الذى أخذناه من موسيقى البلوز (والجاز والريجى Reggae)<sup>(١)</sup> تتناوب فى مراوغة Shifts دخولاً إلى التعدد الإيقاعى أو خروجاً منه، ولذا تعطى إحساساً مازحاً Playful يداعب تخوم الإيقاع. وعندما تُؤدَّى تلك المراوغات فى سرعة، تتهار الحدود بين الميزان الأحادى والميزان المتعدد. وتكون

---

(١) نوع من الموسيقى الراقصة. نشأ فى جاميكا، ولذا يسمى أحيانا موسيقى جامايكا Jamaican Music، ويتميز بنبرات مشددة فى إيقاع متعدد Polyrhythm — المترجم.



النتيجة إحساسا جديدا بالزمن: حيث يُسمع الدفع الرشيق إلى الأمام، وكأنه نوع من الأرجحة يجعلنا نشعر بأننا نحرك جسدنا بأكمله استجابة للموسيقى.

### Poor Boy Blues

Lazy Bill Lucas

Guitar chords: (D) G G7 G

3rd Stanza Ev - er since I was the age\_\_ a - round e - lev - en or

twelve, Ev - er since I was the age\_\_

a - round e - lev - en or twelve I just been

a poor boy, ain't caught noth - ing but hell.\_\_

### التدوين المعدل

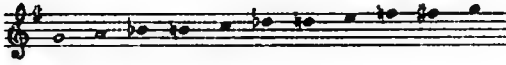
أغنية "بلوز الفتى المسكين Poor Boy Blues المقطع  
Stanza الثالث، كما يغنيه ليزي بيل لوكاس Lazy Bill  
Lucas.

ولكى تغنى "بلوز الفتى المسكين" كما يؤديها لوكاس، ابدأ بقول الكلمات (الأصل ص ١٦٧) لكى تستشعر إيقاعات الكلام. وإذا ما كنت تجد قراءة المدونة الموسيقية، فعليك باستخدام التدوين المعدل ٤-١ كدليل، إلا أنه يجب عليك أن تتبع دائما التسجيل. استمع إلى الطريقة التى ينزلق بها اللحن نحو

صول العالية High G فى المازورات ٢، ٦، و ١٠ ويشار إليها فى المدونة بخط قبل رؤوس النوتات، ثم استمع إلى الكيفية التى يطلق بها المغنى لفظ "مسكين Poor" (المازورة ٩) ثم ينزلق بعد ذلك مباشرة إلى كلمة "فتى Boy"، وهذا الانزلاق هو نوع آخر من اللعب الموسيقى، وفى تلك المرة يكون اللعب بالدرجة Pitch، وليس بالنقرة Beat. وأخيرا، عليك بالاستماع إلى المغنى وهو يشرع فى كلمة "اثنا عشر Twelve" (المازورتان ٣، ٧) مع استباق ما هو مدون.

### السلم الموسيقى للبلوز The Blues Scale

يغنى لوкас "بلوز الفتى المسكين" فى سلم موسيقى أطلقت عليه اسم "سلم البلوز Blues Scale (تيتون ١٩٧١).



### التدوين المعدل ٤-١٢

سلم البلوز "نليل للمقام key Signature لصول G للتسهيل".

يمثل هذا السلم ألحان البلوز، الجاز، أغانى الزنوج الحزينة Spirituals والألحان الإنجيلية Gospel، وموسيقىات الأمريكيين السود الأخرى. وسلم البلوز هو اختراع أفروأمريكى أصلى، وهو أيضا أهم سلم فى

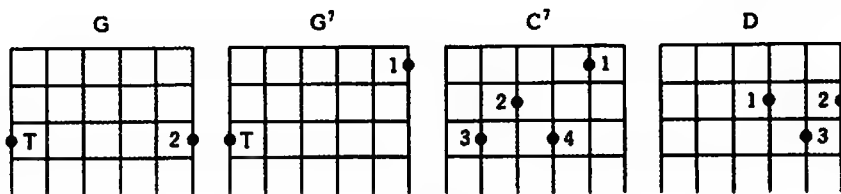
موسيقى الروك. ويختلف اختلافا جوهريا عن السلم الدياتونية Diatonic<sup>(١)</sup> الغربية العادية: الكبيرة Major والصغيرة Minor، وهو لا ينظر أينا من المقامات الديوانية الكنسية Church Modes لأوروبا العصور الوسطى. والسماة الخاصة بسلم البلوز هى السابعة الناقصة Flattend Seventh (ببمول)، ووجود كل من الثالثة الكبيرة والصغيرة<sup>(٢)</sup> Higher and Minor .Third

وهناك سمة خاصة أخرى كانت نتاجا لتطور أحدث على ما يبدو، وهى الخامسة الناقصة Flattend Fifth. والاستخدام النموذجى لتلك الثالثة التى روجته، وتسمى أحيانا "نغمة البلوز Blue Mote" من قبيل كتاب الجاز، وهى تظهر فى المازورة رقم ٨ فى التدوين المعدل ٤-١١: حيث يدخل لوكاس على الثالثة الصغيرة وينتقل مباشرة إلى الثالثة الكبيرة<sup>(٣)</sup> وهذا مثال آخر لتداول الدرجة الموسيقية فى موسيقى الأمريكية السود.

- 
- (١) السلم الدياتونى أو المنتظم المستخدم فى موسيقى الحضارة الغربية — المترجم.
- (٢) المقامات الديوانية التى سادت أوروبا فى القرون الوسطى، والتى صيغت فيها الألحان الحرة Plain chant وكثير من الألحان الشعبية. وقد استخدمها كثير من المؤلفين الموسيقيين المحدثين إحياءاً للأساليب القديمة وتعتبر السلم التى تبدأ من مختلف نوتات لوحة مفاتيح البيانو (الأصابع البيضاء) منظرية لكل ديوان على حدة، فمثلاً رى — رى الدوريانى Dorian، مى — مى الفريجي Phrygian، فا — فا الليدى Lydian — هكذا — المترجم.
- (٣) فى المازورة الثامنة ينتقل المغنى من صول فى المازورة السابعة بعد أربع سكتات إلى سى ببمول (فى المازورة الثامنة) ومنها مباشرة إلى سى طبيعية (لكلمة Just Been) — المترجم.

وإذا كنت تعزف الجيتار، فيمكنك أن تعزف بسهولة مع التسجيل باتباع التدوين المعدل ١١-٤ وقراءة الرسم البياني للتآلفات Chord Diagram فى شكل ١٢-٤. ويعزف لوكاس "بلوز الفتى الصغيرة" فى مقام صول: وفيما عدا تآلفات صول ٧ وصول G7، يستخدم نظام العفق العيارى للوضع الأول First-Position Fingering Standard وهو يفضل النغمة المسيطرة Dominant<sup>(١)</sup> على السابعة المسيطرة Dominant Seventh على الجيتار (وهى هنا رى بدلاً عن رى ٧ D7)، أما على البيانو فيحدث العكس.

وعندما يعزف، نجده يصدر معظم نواته المفردة فى الوضع الأول، إلا أنه أحيانا ما يضبط وضع أصابعه على رقبة الجيتار، حيث يتم عفق أول وترين كى يصدر أعلى النوات. وإذا ما التقطت أذنك المصاحبة من التسجيل، ستتعلم عزف جيتار البلوز بواسطة إحدى الطرق التقليدية التى اكتسبت احتراماً.



شكل ١٢-٤

أوضاع وتر الجيتار فى أغنية "بلوز الفتى المسكين"

(١) النغمة المسيطرة Dominant هى نغمة مركزية مهمة حسب علاقتها بنوطة المقام Key note، وهكذا فالمسيطرة لمقام دو هى صول، وفى حالتنا تكون "رى" لمقام صول - المترجم.

## تأليف موسيقى البلوز Composing the Blues

يقوم مغنو البلوز بكتابة موسيقى أغانيهم (والكلمات أيضا) إلى جانب ما يلتقطونه من المغنين الآخرين، ومن خلال التسجيلات. وأحيانا ما يفكرون في أغنية ما قبل أن يجدوا لها نصا، وفي أحيان أخرى يرتجلون الغناء في أثناء الأداء. وغالبا ما يضم الأداء عمليتي التخطيط والارتجال. وأول وحدة تأليف لأغنية البلوز هي البيت الشعري Line. وإذا ما كنت تغنى البلوز طوال حياتك، فستظل أشعارها سارية في ذاكرتك وكأنها من الأمثال السائرة ومنها الكثيرة، على سبيل المثال **You Never Miss Your Water Till Your Well Runs Dry** (لن تفقد ماءك أبدا حتى تجف بئرك). وقد يرتجل أحد المغنين قافية **Never Miss Your Woman Till She Say Good Bye** (لا تفقد امرأتك حتى تقول لك وداعا)، بينما ترتجل إحدى المغنيات القافية **Never Miss Your Good Man Till He Say Good-Bye** (لا تفقدى رجلك الطيب حتى يقول لك وداعا). أما المغنى الأصلي فكان قد كتب المقطع الشعري على النحو التالى:

**،Your never miss your water till your well runs dry**

**،No, you never miss your water till your well runs dry**

**.I never missed my baby till she said good bye**

أنت لن تفقد ماءك أبدا حتى تجف بئرك،

لا، لن تفقد ماءك أبدا حتى تجف بئرك،

لم أفقد حبيبتي يوما حتى قالت لى وداعا

ونادرا ما يؤلف مغنى البلوز أغانيه وهو فى حالة وعى ذاتى، بل تتدفق أشعاره وألحانه عفو اللحظة والخطر، أحيانا فى كثافة واندفاع، إلا أنه فى الغالب يأتى ذلك الوحي الفطرى بالأغنية واحدة بواحدة وبينهما فترة طويلة. وقد أطلق مغنى البلوز بوكر وايت Booker white على الأغاني التى وضعها اسم "أغاني السماء Sky Songs" ويقول: "لدى عقل خيالى كى أخرج أشياء مثل هذه" لا أملك أى كلمة مكتوبة، فبمجرد وصولى إلى تلك الحالة، أنشبت بها على الفور (إيفانز 1971: 253).

وقد وصف مغنى بلوز آخر، وهو روبرت بيت ويليامز Robert Pete Williams<sup>(١)</sup> الكيفية التى تخرج بها أغانيه على النحو التالى:

إنه الجو ... وتهب الرياح حاملة معها الموسيقى.  
ولا أدرى إذا ما كانت تؤثر فيك أم لا، ولكن يبدو  
أنها فى الهواء، أترى؟ ولا أدرى من أين تأتى —  
ربما تأتى من الطائرات، أو من عويل مواتير  
السيارات، وعلى أية حال فهى تترك تيارا من  
الهواء... فى الهواء، أترى؟ وهذا التيار يرى  
ويحدث صوتا. الريح، ... أو تدرى؟ ويتحول  
الصوت إلى بلوز. (ويلسون Wilson ١٩٦٦: ٢١).

---

(١) (١٩٨٤-١٩٨٠) موسيقى بلوز أمريكى من لويزيانا — حقق شهرة عالمية — المترجم.

إن عبارات مثل هذه ترينا تلك السمة العالمية للبلوز، وتقدم لنا المغنى وكأنه مفسر للعالم الطبيعي. إن أصوات الطائرات، وعويل السيارات لترسم أمامنا نمطا إنسانيا فى الجو المحيط بنا، لا يسمعه سوى مفسر موهوب، المترجم، ومغنى البلوز ... وعندما يحول المغنى ذلك الجو إلى أغنية يسمعها الجميع، تتجلى الحقيقة الكونية Universal Truth.

وإذا ما خطط معنى البلوز للمقاطع الشعرية Stanzas مقدما، فإنه يستظهرها، وأحيانا ما يدونها وكما رأينا، فقد تفصح تلك الأشعار أو قد لا تفصح، على نحو مباشر عن التجربة الشخصية للمغنى. وقد قال سانت لويس جيمى St Louis Jimmy، مؤلف أغنية "بلوز الفتى المسكين" حول أغنية أخرى من تأليفه بعنوان "Going Down Slow" (إنها تهوى ببطء).

... النساء هن مصدر وحى من المقام الأول ...  
"إنها تهوى ببطء..." بدأت معى فتاة فى سانت  
لويس. لم أكن أنا ... فلم أكن مريضا طوال  
حياتى، إلا أننى رأيتها فى حالة يرثى لها. تلك  
الفتاة. كانت حاملا وتحاول التخلص من جنينها.  
وكانت تبدو كمن تموت فى بطء. وقد نقلت تلك  
الملاحظة إلى شقيقتى، وواتنتى الفكرة وبدأت فى  
كتابة الأغنية... إننى أتفحص آلام البشر ومعاناتهم  
بعمق وأكتب عن تلك الآلام، كما أننى أكتب من  
واقع معاناتى الشخصية.... (أوليفر Oliver:  
١٦٦٥: ٢٠٠١).

والأغاني التي يستظهرها مغنو البلوز عادة ما تدور حول فكرة واحدة، وقد تدور حول أغنية تم حفظها من قبل عن ظهر قلب. وأغنية "بلوز الفتى المسكين" تحتوى على أربعة مقاطع شعرية Stanzas تدور حول الظروف التي تؤدي بالفتى المسكين إلى الصراخ طلباً للرحمة. على النقيض من ذلك، نجد أن كلمات الأغنية المرتجلة، نادراً ما تكشف عن وحدة في الزمان وفي النهاية، كثيراً ما كان لديك من الخبرة العملية الكثير، يكون من الصعب تماماً ارتجال مقاطع شعرية مقفاة، ناهيك عن ارتباط بموضوع واحد (قارن ماكليود Mcleod وهيرندون Herndon 1981: 59 مع نزعات أغنية ماليتز Maltese المرتجلة). وعلى هذا النحو، عادة ما يطرح المغنى المرتجل بعضاً من المقاطع الشعرية التقليدية التي يحفظها مع مقاطع شعرية يقوم بتولييفها معا في الحال On the Spot.

### أغنية بلوز أثناء تأليفها

أصبحت أغاني البلوز المرتجلة في أثناء الأداء قليلة العدد في أيامنا هذه، إلا أن معظمها يتم حفظه قبلاً. ويعكس استظهار الأغاني اتجاهها لاحقاً في تاريخ البلوز ينتج من تأثير تسجيلات البلوز التجارية، التي بدأت في العشرينيات، وتأثر بها المغنون الذين ولدوا بعد عام ١٩١٠. وقد درسها المغنون الذين أراحوا إصدار تسجيلات، ومنها خرجوا بفكرة أن الأغنية يجب أن تكون في حدود ثلاث دقائق (مدة الأسطوانة ٧٨ لفة) وارتبطوا بموضوع واحد. كمعظم أغاني



البلوز التى تم تسجيلها. وهكذا قاموا بتأليف أغانيهم وحفظها، كما قاموا بحفظ أغان لمغنين آخرين. بالطبع، فهم لم يستطيعوا أن يتجنبوا حفظ المقاطع الشعرية التقليدية ويشيدوا منها مستودعا ذهنيا لهم، إلا أنهم أخذوا يغنون من الذاكرة شيئا فشيئا بدلاً عن الارتجال. واليوم يستغل تأثير التسجيلات، حيث يصبح من النادر أن يغير المغنون فى الأشعار الغنائية Lyrics عندما يغنى الآخرون — وعلاوة على ذلك، فمثلاً يحدث مع فرق الروك Rock Bands التى تحاول أن تحمى التسجيلات الناجحة، فهم يستسخون الآلات الموسيقية أيضاً. وفى إيجاز يمكننا القول إن مغنى البلوز اليوم يؤمنون بأن أغنية البلوز يجب أن يكون نصها ثابتاً وليس متغيراً.

فى عام ١٩٥٤، طلب آرت شيريدان Art Sheridan، صاحب "تسجيلات تشانش Chance Records" ومقرها شيكاغو، من ليزى بيل لوكاس أن يسجل له بعض الأغاني. وخلال الخمسينيات كان لوكاس يعزف البيانو كمصاحب فى عدد من تسجيلات هومسيك جيمس ويليامسون Homesick James Williamson<sup>(١)</sup>، كما كان عضواً فى فرقة "بلو روكرز Blues Rockers"، وهى مجموعة أصدرت تسجيلات قليلة حققت نجاحاً مثل "استدعى كل الأبقار Calling all cows"، "وجونى ماى Johnny Mae". وفى تسجيله الذى كان فيه قائداً تم تقديم لوكاس على النحو التالى:

---

(١) (١٩١٠ - ٢٠٠٦) موسيقى بلوز أمريكى. اسمه الأصلى جون ويليام هندرسون John William Henderson — حقق شهرة دولية وظل نشطاً ومنتجاً حتى التسعينيات من عمره — المترجم.

"ليزى بيل وإيقاعاته البلوز *Lazy Bill and His Blue Rhythm*". وقد اختار أغنية أصلية "She Got Me walkin" جعلتلى أسير مترنحا فى الشوارع. وقد ألف لوكاس الأشعار الغنائية مقدماً وقام بحفظها تمهيداً لتسجيلها.

She Got Me walkin (٣ : ١) ويليام ليزى بيل

لوكاس *William lazy Bill Laces Blue Rhythm*:

ليزى بيل، بيانو، وغناء لويس مايرز *Lows*

*Myers*، وجيتار، إلجا إدموندز *Elga Edmonds*،

طبول. تسجيل تشانس *Chance*. قرص — ٧٨ لفة

شيكاغو، اللينوى، ١٩٥٤.

إن أول شيء قد تلاحظه فى أغنية "She Got Me Walkin" (القرص المدمج ١، تراك ٢٧) هى أن المقطع الشعرى يختلف عن ذلك الموجود فى "بلوز الفتى المسكين. ففى تلك الأغنية غنى بيل لوكاس بيتاً، ثم كرره أكثر من مرة، وأنهى الفقرة ببيت به سجع شديد الوقع. ومعظم المقاطع الشعرية لأغاني البلوز تقع فى نطاق ذلك النمط ثلاثى الأبيات، وبالذات المقاطع الشعرية التقليدية. إلا أن بعضها مثل المقطعين ٢، ٣ فى *She Got Me Walkin*، قد تمت صياغتها فى نمط مختلف للأبيات يتكون من رباعية *Quatrain* (أربعة أبيات مقفأة *abcb*) ولازمة *Refrain* مكونة من بيتين تتبع ذلك لتتبع كل مقطع شعرى (انظر دليل الاستماع بانتباه). ويمكنك أن

تستمتع إلى التباين بين المقطع ذي الثلاثة أبيات **Three Line Stanza**، والمقطع الرباعي ذي اللازمة **Quatrain-Refrain Stanza**. وتتوافق الرباعية مع أربع نبرات مؤكدة في الأربع مازورات الأولى من ميلوديا البلوز المكونة من اثنتى عشرة مازورة، بينما تتوافق اللازمة مع الثماني مازورات الأخيرة. وقد شاع نمط اللازمة الرباعية **Quatrain-Refrain** بعد الحرب العالمية الثانية. وعادة ما تضيف حليات زخرفية **Vignettes** في الرباعية لإثبات صدق اللازمة المتكررة. ولما كانت أى صيغة للضرورة مضبوطة سلفا **Preset**، فإنها تعمل كقالب **Mold** يصب فيه المغنى المرتجل كلماته. وبالطبع لا تصلح أى كلمات فى ذلك الصدد، لأنه لابد من تكرار اللازمة، ولابد للأبيات أن تلتزم بالقافية، ويكون هناك معنى أو مفهوم ما للموضوع ككل.

وقد أخبرنى لوكاس أنه فكر فى أن إدخال أسماء بعض أصدقائه الموسيقيين فى أغنية "She Got Me walkin" (جعلتلى أترنح فى الطريق) قد يجعلها أكثر شعبية وانتشارا. والمستمع غير المدرب قد يجد أن أسماء الشهرة (أو التذليل) بها بعض الغموض، وقد يثير ذلك فضوله أيضا. فكان "سنوك **Snook**" هو عازف الهارمونيكا هو "سنوكى بريور **Snooky Pryor**". كما كان جيمس ويليامسون **James Williamson** قد سجل تحت اسم هومسيك جيمس **Homesick James**، وكان مشهورا بين الجماهير التى تتردد على بارات ونوادي شيكاغو كى تستمتع إلى موسيقى البلوز. وعندما

سألت لوكاس عما إذا كانت الأشعار الغنائية ذات صلة أو على أساس قصة حقيقية، رد قائلاً: تقريباً والضمير هي "She" فى الأغنية لا يشير إلا إلى جونى ماى Johnny Mae، وكان بيل قد غنى لها فى ذوقه "The blues Rokers" قبل ذلك بعدة شهور، وكانت جونى ماى تلك حبيبة هومسيك جيمس.

وكما تبين الأشعار الغنائية للوكاس، خلال السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية، كون موسيقى البلوز فى شيكاغو جماعة موسيقية، وذات نشاط اجتماعى أيضاً، وكانوا فيما بينهم يتبادلون العزف فى فرقهم وفى تسجيلاتهم، ويدعمون بعضهم بعضاً سواء على المستوى الموسيقى، أو الاجتماعى. وظلت تلك العلاقات الطيبة قائمة لسنوات رغم ما كان بينهم من منافسة، وعلى سبيل المثال كان مادي وترز Muddy Waters وهولين وولف Howlin Wolf يتنافسان حتى عام ١٩٧٠، وفى مهرجان بلوز آن أربور Ann Arbor Blues، كانت تلك المنافسة واضحة تماماً. وكان من المخطط أن يصعد وترز على المسرح بعد الفاصل الذى يقدمه وولف، إلا أن الأخير أطل فقرته بعد الوقت المحدد له حتى يجور على وقت وترز (جوردون ٢٠٠٢: ٢١٥-١٦؛ سيجريست وهوفمان Segrest and Hoffman 2004: 261-62).

الاستماع بانتباه

"جعلتني أترنح في الطريق

She Got Me Walkin"

القرص المدمج ١ : ٢٧

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائي
0:00	مقدمة آلية	
0:14	يغنى لوكاس المقطع الأول. تتفاعل الآلات المصاحبة مع بعضها بعضاً. تجاوب آلى مع الغناء "نداءات" (تتجاوب الآلات عندما يتوقف لوكاس بين الجميل والأسطر اللحنية.	حبيبتي جعلتني أترنح في الطريق حبيبتي جعلتني أترنح في الطريق
0:56	يغنى لوكاس رباعية البداية للمقطع. رقم ٢.	قالت لي حبيبتي يوما ما، وضحكت فقد اعتقدت أنها كانت نكتة، قالت أنا

سأهجرك، أنت لم تعد تثيرنى ...			
جعلتني أترنح في الطريق هجرتني إلى رجل آخر، بسبب أنها تود أن تكون حرة.	اللازمة، البيت رقم ٢	1:59	
اعزفها من أجل يافتى	يتحدث لوكاس، في إشارة إلى بدء فاصل ألى	1:35	
	فاصل ألى	1:37	
لا أريد أن أرى سنوك Snook، ولا حتى هومسيك James Homesick جيمس James، إنه السبب في أن حبيبتي هجرتني أعتقد فعلاً أنه الملام.	رباعية البداية المقطع رقم ٣. سنوك هوجيمس "سنوكي" بريور James "Snooky" Prior	2:17	
جعلتني أترنح في الطريق، هجرتني إلى رجل آخر، بسبب أنها تود أن تكون حرة.	اللازمة، المقطع رقم ٣	2:30	

الكلمات والموسيقى لويليام لوكاس. بإذن

ومما لا شك فيه أن أحداث حياة مغنى البلوز والروابط الاجتماعية بينهم، قد أثرت فى موسيقاهم. وقد ركزت مناقشتنا لتلك النقطة على حياة وأغاني موسيقى البلوز. وفى الأجزاء التالية سنلقى نظرة فاحصة على آلة صاحبت موسيقى البلوز الباكورة، واتباعا لتقاليد البلوز فى التعلم من خلال الممارسة، سنبدأ بتعلم كيفية تصنيع آلة وترية أحادية الوتر **One Stringed Diddly Bow** (انظر الشكل ١: ١٣).

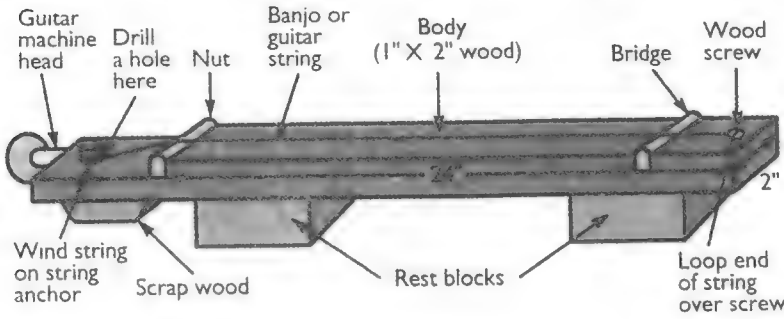
كيف تصنع آلة وترية أحادية الوتر وتعزف عليها: "الديدلى بو **Diddly Bow**"  
آلة القوس الموسيقى، عبارة عن وتر واحد مشدود على هيكل،  
وهى تشبه القوس الهونى **Hun Bow**<sup>(١)</sup>، تنتشر على نطاق واسع كآلة  
موسيقية قبلية.

والآلة المعروفة بالـ **Diddly Bow** وهى الأخرى، أحادية الوتر،  
عبارة عن آلة أفرو أمريكية عادة ما تجهز بوتر سميك من السلك مشدود  
على قوائم ويمتد موازيا فوق جسم خشبى (انظر شكل ١-١٣). ويتذكر كثير  
من مغنى البلوز أنهم ترعرعوا فى المزارع الجنوبية مع تلك الآلة كأول آلة  
موسيقية مارسوا عليها العزف (القرص المدمج ٢، مسار ١)، كما اتخذ مغنى  
الروك أند روك "بو ديدلى **Bo diddley**" اسمه منها.

---

(١) الهون **Hun**: شعب مغولى مترحل. سيطر على جزء كبير من أوروبا الوسطى  
والشرقية بقيادة أتتلا حوالى ٤٥٠ ميلادية - المترجم.

ورغم إنشائها البسيط وأسلوب عزفها، فإن "الديدلى بو" تخرج صوتاً مميزاً للبلوز على نحو مرضٍ، ومن السهل تصنيفها وتعلم العزف عليها حتى ولو لم تكن قد صنعت أى آلة موسيقية على الإطلاق من قبل. ويعرض شكل ٤-١٣ قائمة بالخامات المطلوبة ومخططاً لتصنيع ديدلى محمولة، أصغر وأكثر سهولة من الآلة التقليدية التى تثبت إلى جدران الحظيرة. ويمكنك الحصول على الخشب بلا مقابل من أى ساحة خردة لورشة تقطيع الخشب. كما يمكنك شراء رأس الجيتار **Guitar Machine Head** من أى متجر آلات موسيقية لقاء بضعة دولارات، كما يمكنك أيضاً شراء شرائح بلاستيك للفرسة **Bridge** والجوزة **Nut**، ووتر من الصلب حاول الحصول على وتر بانجو **Banjo** يكون به عروة طرفية كي يمكن تثبيتها بسهولة فوق المسمار الملولب الخشبى عن طرق الفرسة.



شكل (٤-١٣)

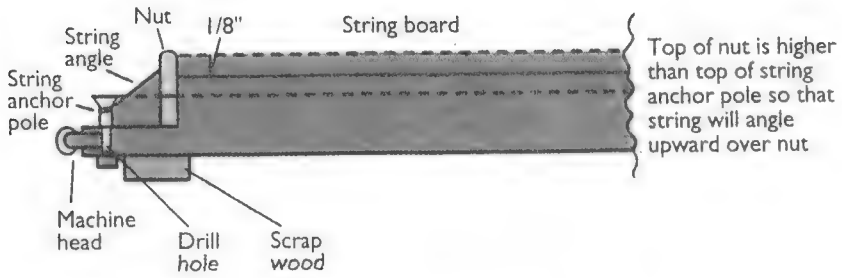
- كيف تصنع ديدلى - بو محمولة أحادية الوتر أسماء الأجزاء الصف العلوى (من اليمين): مسمار خشبى - الفرسة **Bridge** - الجسم (خشب ٢ بوصة × بوصة) - وتر بانجو أو جيتار - الجوزة **Nut** - يتم الثقب هنا - رأس ماكينة الجيتار.
- الصف السفلى: عروة نهاية الوتر فوق المسمار - قواعد - خشب خردة - خطاف الوتر.



## طريقة التصنيع

قم بنشر ثلم Notch للجوزة Nut قرب أحد طرفي قطعة الخشب، ثم أقطع الخشب حسب المقاس. استخدم الغراء للصق قطعة من الخشب الخردة على قاع الجزء المقطوع.

انقب ثقباً لخطاف الوتر واربط رأس ماكينة الجيتار مع قاع الخشب الخردة. تأكد من أن قمة خطاف الوتر أسفل قمة الصامولة (شكل ١٤-٤).



شكل (١٤-٤)

نقطة مقربة للنهاية التي بها الجوزة Nut في آلة الديدلي -

بو Diddly Bow

أسماء الأجزاء: الصف العلوى (من اليمين): قمة الجوزة Nut أعلى من قمة خطاف الوتر بحيث ينحرف الوتر بزاوية إلى أعلى فوق الجوزة - صندوق الصوت - الصامولة زاوية الوتر - خطاف الوتر.

الصف السفلى (من اليمين): خشب خردة - ثقب المسمار - رأس الماكينة.

استخدم الغراء للصق الصامولة أمام التلم حيث يبرز رأس الجوزة Nut إلى أعلى بمقدار بوصة فوق صندوق الصوت. قم بنشر تلم للفرسة Bridge قرب الطرف الآخر من صندوق الصوت، وألصقه بالغراء فى الفرسة حيث يكون أعلى بمقدار ¼ بوصة من صندوق الصوت. أدخل مسماراً خشبياً صغيراً بين الفرسة Bridge والطرف القصير من صندوق الصوت، مع ترك بوصة خلوص Clearance بين الصندوق ورأس المسمار لإدخال عروة الوتر. قم بـلصق قطعتين من الخشب الخردة بالغراء تحت صندوق الصوت للعمل كمسندين على الطاولة.

وصل طرف العروة لوتر البانجو فوق المسمار القلاووظ الخشبى، ثم ادفع الطرف الآخر خلال خطاف رأس الماكينة، مع شد الوتر دون ارتخاء. اعقد الوتر حول الخطاف وأدر مقبض رأس الماكينة knob، وأحكم شد الوتر، حتى تجد أنك عندما تغمزه، يصدر نفس الدرجة الموسيقية لنغمة الأساس Tonic (هنا تكون نغمة الأساس هى أخفض النغمات وأكثرها عزفاً) التى كان يصدرها الموسيقى سام أو ربابة One String Sam<sup>(١)</sup> من آله المصاحبة فى أغنية "أحتاج مائة دولار \$100 Need (القرص المدمج ٢، مسار ١). حاول ضبط الدرجة الموسيقية للآلة التى قمت بصنعها بالاستعانة بالتسجيل.

---

(١) لا يعرف الكثير عن ذلك المدعو One String Sam (سام أبو ربابة)، وكان موسيقياً جوالاً Street Musician عمل فى قاعة تسجيلات جو Joe Record Shop فى شارع هاستينجز Hastings Street فى ديترويت عام ١٩٥٦، وسجل أغنيتين غريبتين حققنا انتشاراً مدوياً ثم اختفى: أحتاج مائة دولار "I Need One Hundred Dollars"، يا سلام على حبيبى "My Baby o..." بمصاحبة آله الوترية ذات الوتر الواحد — المترجم.

## القرص المدمج ١:٢

أغنية 'أحتاج مائة دولار I Need  
100\$ يوديبا سام أبو ربابة One-  
String Sam حوالى عام ١٩٥٦.  
ديترويت. ميتشيجان بلوز ديترويت  
فى إصدار جديد كلاسيكيات البلوز  
فى أوائل الخمسينيات P.Be-12١

اعزف آلة الديدلى - بو بغمز الوتر قرب الفرسة مستخدماً إبهام إحدى يديك. أما اليد الأخرى فتقوم بانزلاق أداة ناعمة مثل عنق زجاجة، أو غلاف إصبع روج، أو قطعة من أنبوبة من النحاس، أو أداة تنظيف الغليون، أو مطواة جيب مقفلة... فوق الوتر. وعليك بالتركيز على اليد التى تقوم بغمز الوتر، مع ترك اليد المنزلة حرة تماماً. اقبض على الآلة باستخدام مؤخرة كف اليد القائمة بغمز الوتر، وهى تقع بين المسمار القلاووظ الخشبي والفرسة Bridge، فمع الضغط الخفيف ستمنع الآلة من الحركة على الطاولة. أدر يدك فى عكس اتجاه عقرب الساعة مع تكوير قبضتك قليلاً حيث تكون الأصابع حرة تسمح بأن يتوازى إبهامك مع الوتر ويمكنه أن يغمز الوتر بسهولة فى حركة تبتعد عن جسمك. وبمجرد ما تعزف على آلتك قليلاً، حاول أن تستمع إلى الأسطوانة المدمجة. استخدم أسلوب الانتقالات Transcriptions<sup>(١)</sup> لتطوير ومعالجة الإيقاعات، ثم قم بتطوير معرفتك أكثر لأسلوب الانزلاق.

---

(١) تشير عملية النقل Transcription فى الموسيقى إلى تدوين مقطوعة لم تكن مدونة فى الأصل مثل مقاطع الجاز المنفردة المرتجلة، ويشيع ذلك الأسلوب بصفة خاصة فى تدوين مقطوعات الموسيقى الشعبية والأغاني الشعبية، التى تنتقل سماعياً وشفاهياً. ويعتبر ذلك من أهم إنجازات الموسيقىولوجيا العرقية Ethnomusicology، فمن طريق تلك العملية أمكن الحفاظ على تراث هائل للموسيقى الفولكلورية - المترجم.

وقد صاحب "سام أبو ربابة" نفسه على ديدلى - بو صغيرة محمولة وهو يغنى "أحتاج مائة دولار" فى ديترويت فى الخمسينيات (القرص المدمج ٢، تراك ١)، ولم أستطع أن أفهم أو أستكمل أشعار المقطع الشعرى الثانى بمزيد من الثقة.

### الاستماع بتركيز

#### أغنية "أحتاج مائة دولار"

"I Need 100\$"

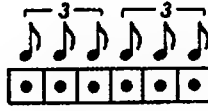
القرص المدمج ٢ : ١

قراءة العداد	التعليق	الأشعار الغنائية
0:00	مصاحبة استهلالية على الديدلى - بو	أتعرف أننى تكلمت مع أمى هذا الصباح وأمى تكلمت مع القاضى بدورها وقد استطعت أن أسمعها خلسة أو تدرى ... لقد فهمت حديثها.
0:17	يغنى سام لازمة من المقطع الشعرى الأول. وتتهى الديدلى - بو	قالت: أحتاج مائة دولار... أو تدرى ... أو تدرى أننى أحتاج مائة دولار لمجرد أن

<p>أدفع كفالة ابنتي</p>	<p>بيت الشعر بعد أو تدري ... وتعنى عبارة Go May Baby Bond لأدفع الكفالة لابنتي حتى تخرج من الحبس.</p>	
<p>أنت تعرفني وابنتي استيقظت من نومها هذا الصباح قالت: إنها تتمنى أن تتجمد حتى الموت. أخبرتها أن تنتظر في الثلاجة، حبيبتي أنا نفسي أقوم بتجميد الثلج.</p>	<p>يغنى سام رباعية quatrain المقطع الشعري.</p>	<p>0:14</p>
<p>أنا لا أريد سوى مائة دولار، قلت أنا أريد ... أو تدري أنني لا أحتاج سوى مائة دولار حتى أدفع كفالة ابنتي.</p>	<p>يغنى سام المقطع الشعري، مرة أخرى تتهى الديبلى - بو البيت الأول آلياً</p>	<p>0:53</p>
	<p>يعزف سام عدة جمل لحنية إضافية في تكرار على الديبلى - بو</p>	<p>1:13</p>

1:23	يغنى سام رباعية Quatrain المقطع الشعري ٣	أو تدرى أننى تركت أُمى واقفة، تبكى فى مدخل البيت تعالى نتسول ونلتمس منك أن لا تعامل ابنتى الصغيرة بفضاظة
1:35	يغنى سام لازمة Refrain المقطع الشعري ٣	قلت: "حمائى أحتاج مائة دولار كل ما أحتاجه.. كل ما أحتاجه مائة دولار لدفع كفالة ابنتى
1:59	وقفه آلية أكثر طولاً لسام، مع تلاوة منغمة من منتصفها	(تلاوة) نعم، أو تدرى أننى أحتاج لمائة دولار منك.
2:22	يغنى سام رباعية المقطع الشعري ٤	أو تدرى أن مديرة المنزل قد جاءت تطلب الحديث لمدة ساعة تريد أن تذهب لرجال الصليب الأحمر ... أو تدرى أنها تريد كيس دقيق من الصليب الأحمر.





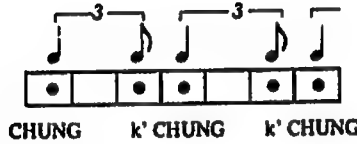
### الشكل (B)

التدوين المعدل ٤-١٣

تدوين الديدلي - بو

الإيقاع الأساسي لأغنية "أحتاج مائة دولار"

يأتي مثل التدوين المعدل ٤-١٤



### الشكل (C)

التدوين المعدل ٤-١٤

الإيقاع الأساسي لأغنية "أحتاج مائة دولار"

وباستخدام إبهامك لغمر الوتر بعيداً عن جسمك، قم بعزف الديدلي - بو في ذلك الإيقاع فترة حتى يبدو لك سهلاً. وإذا ما وجدت صعوبة وحدث عقال (تشنج أو تقلص) Cramp في يدك، توقف عن العزف وقم بهز يدك. وأبقها مسترخية، ثم حرك الإبهام كله كوحدة واحدة، وليس العقلة الأمامية فقط. ثم عاود العزف مرة أخرى مراراً وتكراراً، ومع نهاية اليوم ستجد أنه قد أصبحت لك طبيعة ثانية.



إن هذا هو كل ما فى الأمر بالنسبة إلى جزء اليد اليمنى (أو جزء اليد اليسرى، إذا ما كنت أعسر Left-Handed) لأغنية "أحتاج مائة دولار". أما دور اليد الأخرى فهو أكثر سهولة، والواقع أنها لا تفعل شيئاً معظم الوقت بينما تغمز بيدك الأخرى الوتر عند النغمة الأساسية Tonic وأنت تتدرب على العزف. وفى أحيان أخرى تُستخدم تلك اليد فى انزلاق رقبة زجاجة أو أى أداة ملساء على طول الوتر لإحداث أصوات طنين ونحيب Whining وأزيز Zinging، تسمعها من واقع التسجيل. ووفقاً للتقاليد، يتم العزف على "الديدلى - بو" باستخدام منزلق قد يكون رقبة زجاجة Bottle Neck ومن الممكن أن يؤدي الغرض أى جسم صلب تمسكه اليد بسهولة، إلا أن الزجاج يصدر أفضل صوت.

يمكنك الحصول على زجاجة لها رقبة أسطوانية (شكل ٤-١٥). باستخدام ألماسة زجاج من أى محل خردوات. والألماسة ستعطي قطيعة نظيفة ومنظمة مع توخى الحذر كي لا تجرح يدك. وإذا لم ترق لك تلك الطريقة، فيمكنك شراء ذلك الجزء المنزلق جاهزاً فى أى متجر جيتارات.



شكل (٤-١٥)

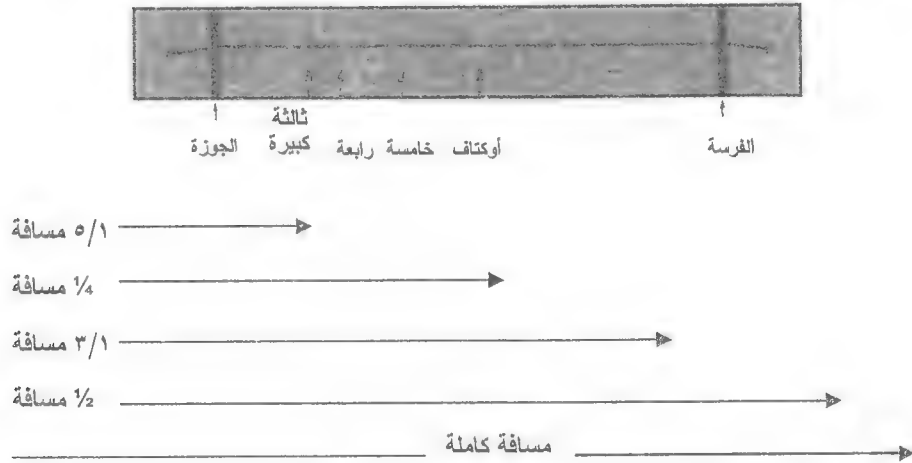
اختيار الزجاجة المناسبة

الشكل A	الشكل B
اقطع بطول ٢ بوصة الرقبة الأسطوانية	ليس من ذلك النوع

اقبض على رقبة الزجاجة في وضع مريح ليديك، حيث تتركز عليها وتنزلق بها في رفق ولكن في إحكام صعودا وهبوطا على طول الوتر (أو جيئة وذهابا) من الجوزة nut حتى المنطقة التي تغمر فيها يدك الأخرى الوتر. وإذا ما ضغت بقوة زائدة سيلمس الوتر صندوق الصوت وسيصدر الصوت مكتوما. أما الضغط برفق فسيعطى صوتا واضحا ورنانا.

تمرن على انزلاق الزجاجة على وتر "الديبلى - بو". وتأكد من إحكام قبضتك على رقبة الزجاج حيث يمكنك رفعها عندما تعزف نغمة الأساس Tonic، كما يمكنك وضعها على الوتر في مختلف الأماكن. قم بغمز الوتر في أثناء انزلاق الزجاجة.

والآن عليك إيجاد مختلف المسافات البسيطة بين الدرجات الموسيقية Pitch intervals باستخدام حركة المنزلق على الوتر (شكل ٤-١٦).

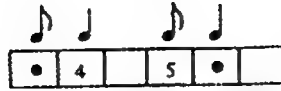


وستصدر نغمة الأوكتاف عندما يكون المنزلق عند منتصف المسافة تقريبا بين الجوزة والفرسة. استخدم قلما، لتضع علامة عند تلك النقطة على صندوق الصوت "رقم ٢" (نصف المسافة إلى الفرسة). والخامسة التامة **Perfect Fifth**<sup>(١)</sup> ستصدر عندما يكون المنزلق فى ثلث المسافة بين الجوزة والفرسة "٣". والدرجة الرابعة التامة **Perfect Fourth** تصدر عندما يكون المنزلق عند ربع المسافة بين الجوزة والفرسة "٤". وستصدر الثالثة الكبيرة **Major Third** عندما يكون المنزلق فى خمس المسافة بين الجوزة والفرسة "٥". وستكون تلك العلامات هى النقط المرجعية الأربع لك لتحديد المسافات **Intervals** المستخدمة فى "أحتاج مائة دولار" وبالطبع ستكون تلك النقط تحت إمرتك عندما تريد أن تعزف أغانى أخرى.

والعلامات التى وضعتها توا على صندوق الصوت سيكون من السهل إدخالها فى تدوين موسيقى الديدلى — بو كى تبين مكان المنزلق. وتشير النقطة الموجودة داخل صندوق التدوين **Notation Box** إلى أن المنزلق بعيد عن الوتر، ويكون ذلك هو نغمة الأساس **Tonic** أما العدد داخل صندوق التدوين فيوضح المكان الذى تضع فيه المنزلق وأنت تقوم بغمز **Pluck** الوتر باليد الأخرى. ولتجرب ما يلى:

---

(١) خمس درجات موسيقية على السلم الموسيقى مع عد نوتتى القاع والقمة وأشهر خامسة مقاماته هى دو — صول (من الأساس إلى المسيطر سواء كبيرا أو صغيرا)، لأن الدرجة الخامسة نغمة مركزية مهمة فى السلم (نقطة ارتكاز) — المترجم.

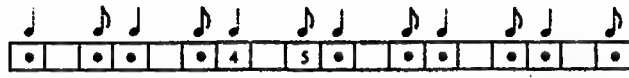


التدوين المعدل ٤-١٥

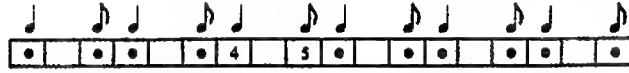
تعاقب نغمی من أربع نغمات على آلة  
"الديلى - بو"

إن ذلك التعاقب النغمی المكون من أربع أنغام **Four-Tone Sequence** هو إحدى النقالات النموذجية عند "سام" فى أغنيته "أحتاج مائة دولار". فهو يغمز الوتر عند نغمة الأساس **Tonic** ليصدر ثلثية **Count-Ofon-Triplet**، ثم يضع المنزلق عند "٤"، ويغمز الوتر، ويثبت النغمة فى إيقاع ثلثيتين **Count of Two Triplets**. وبعد ذلك يحرك المنزلق على الوتر إلى الورا إلى "٥"، لأنه يستخدم مسافة طبيعية **Neutral** بدلاً عن مسافة كبرى **Major** **Internal** للثالثة - ثم يغمز الوتر فى إيقاع ثلثية واحدة **One Triplets**. وفى النهاية، يبعد المنزلق ويغمز الوتر عند نغمة الأساس لثلاثيتين **Two Triplets**. استمع إلى التسجيل مرة ثانية وحاول النقاط اللحظات التى يودى فيها ذلك التعاقب النغمی.

وعندما تجيد ذلك التعاقب المكون من أربع أنغام، ستكون قد تمرست نوعاً ما على عزف المصاحبة لأغنية "سام" "أحتاج مائة دولار". والتدوين المعدل فى شكل ٤-١٦ يتيح لنا معرفة التدوين الصندوقى **Box Notation** للموسيقى المصاحبة التى يستخدمها سام عندما يتحرك المنزلق فى يده جيئة وذهاباً على الوتر بين العلامات. والآن قم بتشغيل التسجيل مرة أخرى وشارك سام أبو ربابة **One String Sam** العزف.



You know I



talked with mother this morning

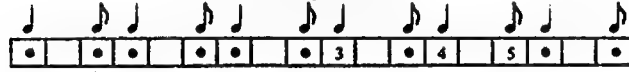
Mother talked with the judge



I could hear her eavesdropping

I under-

you know



stood their words

She say I need-

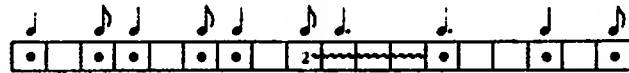
hundred dol-lars



You know I-



You know I



need a hundred dollars

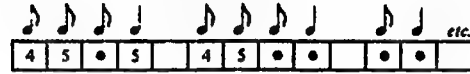
Just to



go

my-

my baby's bond



etc.

You know . . .

#### التدوين المعدل ٤-١٦

المصاحبة الموسيقية التي تؤديها آلة الديبلى - بو لأغنية  
 "أحتاج مائة دولار" I Need One Hundred Dollars كما  
 يغنيها سام أبو ربابة One-String Ssam على الأسطوانة  
 المدمجة ، مسار ١.

تعديل التدوين لجيف تود تيتون

## السياق الاجتماعي ومعنى البلوز

يمكن فهم موسيقى البلوز على أحسن وجه كصيغة موسيقية ومشاعر وجدانية في نفس الوقت. وأغاني البلوز التي أخذناها كأمثلة وفحصناها عن قرب كانت على النحو التالي:

"بلوز الفتى المسكين"، "جعلتني أسير مترنحا في الشوارع"، و"أحتاج مائة دولار" هي أمثلة نموذجية ويمكنها أن توجه أنظارنا نحو تعريف إنشائي للبلوز باعتبارها صيغة غنائية **Song Form**: ومن ناحية النص، تتكون أغاني البلوز من سلسلة مقفأة من مقاطع شعرية **Stanzas** تتكرر في شكل لازمات من ثلاثة أو أربعة أبيات، وكل منها يتم غناؤه على نفس الوتيرة تقريبا.

وعادة ما تتكون ألحان البلوز من مقاطع استروفيه **Strophe**<sup>(١)</sup>، يقع كل منها في اثنتي عشرة مازورة (**Bar Measure**)، وهي تتبع سلما موسيقيا خاصا، وهو سلم البلوز (٤-١٢). وتلك الأغاني تكون ذات إيقاع شديد التعقيد، يستخدم الترقيم السنكبة (**Syncopation**)<sup>(٢)</sup>، وفي بعض الأحيان، تستخدم إيقاعات متغيرة بين الغناء والآلات الموسيقية. وكثيرا من صفات وملامح أغاني البلوز، مثل الصيغ الميلودية على سبيل المثال، أو التلوين الصوتي الخشن **Raspy Timbre**، يخرج عن نطاق مجرد التقويم إلا أنه من الممكن تتبعه في مكان آخر (انظر تيتون 1994).

---

(١) أي تتكرر الموسيقى كما هي لكل دور أو مقطع من القصيدة - المترجم.  
(٢) تأخير النبر - المترجم.

وعلى الرغم من أن السمات العاطفية للبلوز تكون مدمجة في مثل تلك السمات الموسيقية الموجودة في أداء المغنى، وفي الطرق التى يعزف بها الموسيقيون من حوله في نطاق سلم البلوز والترخيم الإيقاعى Syncopation، فإن معظم التعبير المباشر لمشاعر البلوز ينبع من حياة الأمريكيين السود. فقد نمت البلوز وتطورت عندما كان معظم الأفروأمريكيين يعيشون على الزراعة بأسلوب المشاركة في المحصول Share Cropper فى مزارع القطن بالجنوب الأمريكى، حياة منعزلة، وبسبب قوانين جيم كرو Jim Crow Laws<sup>(١)</sup> والعنف ضد السود منذ نهايات القرن ١٩ وحتى قبيل الحرب العالمية الثانية. وعندما بدأت الميكنة فى المزارع تحل مكان عمل السود، وجذبت المصانع بأجورها العالية فى مدن الشمال السود من كل حذب وصوب (جوسو ٦- 2002: Qussow وفى الجنوب، لم يكن الشبان والشابات يتزوجون مبكرا، فقد كان العمل يحتاجهم فى الحقول. وإذا حملت الشابة فهى تعهد بطفلها إلى والديها، ولا تفقد وضعها فى المجتمع، وفيما بعد، فغالبا كانت تتزوج من والد طفلها، وإذا ما تزوجت فتاة فى سن صغيرة، فعادة ما يكون شريكها فى منتصف العمر ويحتاج إلى امرأة للعمل وللعناية بأطفاله من زواج سابق. وكانت كثرة الأطفال من الأمور المحببة فعندما كانوا يبلغون السن فمن الأفضل اكتساب فريق من الأيدي العاملة لجمع القطن والعمل فى حقول القمح. وقد كان التبني Adoption من الأمور الشائعة، وعندما كانت الأسر تنفك، كان الأطفال يشتغلون فى المزارع بين أقاربهم.

---

(١) قوانين محلية وعلى مستوى الدولة فى الولايات المتحدة الأمريكية (١٨٧٦ - ١٩٦٥) فرضت التزامات مجحفة على السود كالمدراس المنفصلة والمطاعم والمواصلات... إلخ - المترجم.

وقد درس علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا، وبعضهم من السود (مثل تشارلز جونسون Charles Johnson)، ثقافة المشاركة في المحصول - تلك - في العشرينيات والثلاثينيات. وقد أبدى هؤلاء الدارسون اهتماما بموضوعات أنماط الحب، والزواج، والطلاق، وعمال المزارع، ووجدوا أن الزوجين ينفصلان في العادة، لأن أحدهما لم يستطع العيش مع الآخر لكسله، أو ممارسته للعنف، أو بسبب الخيانة الزوجية.



شكل (٤-١٧)

هولين وولف Howlin Wolf (تشيستر بيرنت Chester Burnet - مهرجان آن آربر Ann Arbor لموسيقى البلوز - ١٩٦٩).



وقد أضيفت تلك الأسباب للمعاملة السيئة **Mistreatment**، وهو اللفظ الأكثر شيوعاً بينهم. وقد ذكرت امرأة أنها سعيدة تماماً مع عشيقها، ولا تفكر في الزواج. وأردفت "بمجرد زواجك من الرجل يبدأ في إساءة معاملتك، ولن أترك نفسي أتعرض لسوء المعاملة أكثر من ذلك" (جونسون **Johnson** (١٩٣٤) ١٩٦٦: ٨٣٠). وقد عكست أغاني البلوز تلك المواقف والاتجاهات، وكانت إساءة المعاملة هي أكثر الموضوعات شيوعاً، وبمجرد ما استقر ذلك المفهوم، بدأ الناس يتوقعون أن إساءة المعاملة هي الموضوع الملائم لأغاني البلوز، وعلى الرغم من تأليف كثير من الأغاني التي تدور حول موضوعات أخرى، فإن الأغلبية ظلت تدور (وما زالت) حول العشاق وإساءة المعاملة. وبعد الحرب العالمية الثانية، لم يعد نظام المشاركة في المحصول على نفس القدر من الأهمية كما كان من قبل، فالأنشطة اليوم تقوم في المدن حيث هاجر معظم السود إلى أتلانتا، نيويورك، واشنطن، ديترويت، ممفيس، سانت لويس، شيكاغو، دالاس، هوستون، لوس أنجلوس، أوكلند. إلا أن أنماط العائلة السوداء ظلت تحتل مكانها بين الطبقات الدنيا في أحياء مدينية خاصة بها (جيتو حضري **Urban Ghetto**)، ومن ثم كانت البلوز على هذا النحو.

والأشعار الغنائية للبلوز، التي تدور حول سوء المعاملة، تقع في نمط ما. فالمغنى (أو المغنية) يتقمص دور الضحية التي أسئنت معاملتها، مع تقديم شخصية لخصم **Antagonist**، وعادة ما يكون حبيباً (أو حبيبة) يقسو في معاملته، لي طرح من خلالها أحياناً تعطى تفاصيل عن ظروف سوء المعاملة، ويرفع بذلك قرار الاتهام **Bill of Indictment**. ومن خلال الموافقة الضمنية

الصامته للمستمع، يتحول الضحية إلى قاض، وتدور الدراما حول إصدار حكم Verdict: هل سيتقبل الراوى (أو الراوية) سوء المعاملة هذه، فى محاولة منه لإصلاح حبيبه القاسى، أم سيتكره؟ وفى حالات قليلة يعلنون فى الغالب استقلالهم، ويتخلون عن دور الضحية فى ضربة ممزوجة بروح السخرية والتهكم، ويتم هجر الحبيب. وأغنية Dog Me Around لهولين وولف Howlin Wolf<sup>(١)</sup>

### نص أغنية

«...تعاملنى معاملة الكلاب

Dog Me Around»...

١- كم من السنوات الطويلة التى تركتك فيها تعاملينى معاملة الكلاب؟

كم من السنوات الطويلة التى تركتك فيها تعاملين معاملة الكلاب؟

ليتتى كنت ميتا، أنا ... بعيدا فى عرض الطريق

٢- لو كنت قد عاملتك بإنصاف، ما كنت تصدقين ما قلته لك.

لو كنت قد عاملتك بإنصاف، ما كنت تصدقين ما قلته لك.

٣- سأصعد إلى الطابق الثانى، لإحضار ملابسى.

---

(١) (١٩١٠ - ١٩٧٦) مغنى بلوز أمريكى. اسمه الأصلى شيلستر آرث بيرنت Chester Arthur Burnet تميز بطوله المفرط وضخامة جسده وصوته الخشن  
المجلد - حقق شهرة مدوية - المترجم.

سأصعد إلى الطابق الثانى، لإحضار ملابسى.

لو سألك أحد عنى، قولى له إنى خرجت إلى الهواء الطلق.

أغنية Dog Me Around لهولين وولف Howlin Wolf (تشيستر بيرنت Chester

.(Burnett)

حقوق الطبع محفوظة © 197 Modern Music Publishing Conic — باذن

فى المقطع الشعري يشكو المغنى من سوء المعاملة، فيقول إن حبيبته تعامله ككلب. وفى المقطع الثانى ندرك أن المغنى قد يكون هو الآخر مخطئاً، فالبيت الذى يقول: "لو كنت قد عاملتك بإنصاف ما كنت تصدق ما قلته لك **"If I Real You Right Wouldn't Believe What I Have Said"** يتضمن سوء معاملة متبادلة بين الطرفين (ومن الممكن تفسير المقطع الثانى على شكل حوار تؤديه) حبيبة المغنى المتهمة بسوء المعاملة، دون أى بيان واضح مثل "وقالت **"She Said"**، وهى وجهة نظر نادراً ما تستخدم كحيلة مراوغة فى الشعر الغنائى للبلوز. ويقوم المغنى بحل العقدة الدرامية فى المقطع الشعري الثالث عندما يعلن أنه سيهجر حبيبته **"If Any Body Asked About Me, Just Tell Him I Walked Understatement"** خرجت إلى الهواء الطلق وهو تصريح صامت بأن الأمر لا يعنيه كثيراً.

وموسيقى البلوز تساعد المحبين على فهم كل منهم للآخر. لأن الموضوعات تقليدية ويتشارك فيها أفراد المجتمع، كما أن أغاني البلوز تقدم للمستمعين موافقة المجتمع على الانفصال كرد على سوء المعاملة. والمستمع الذى يسترجع موقفه من أحداث وقعت له، وهو بصدد أغنية البلوز، قد

يكتشف توضيحا معقولاً لموقفه، وربما استجابة أيضا وفي إحدى حفلات السبت A Saturday Night Party، أو هو وحده في منزل، وقد يجد محب ما لقي معاملة سيئة عزاء في أغاني البلوز (شكل ٤-١٨)



شكل (٤-١٨)

الرقص في حانات الأفروأمريكيين المعروفة بالـ Juke joint<sup>(١)</sup> — ولاية ألاباما ١٩٧٥

## القرص المدمج ٢:٢

بلوز كوكو Kokomo Blues غناء فريد  
ماكديول Fred Mc Dowell، ويصاحبه  
على الجيتار جيف تود تيتون Jeff to  
DD Titon، وميشيل جينوفا Michel  
Genova طبول. تسجيل ميداني لميتشيل  
جوجو Michel Justen. يولييه ١٩٧٠.

(١) يدير تلك الحانات في معظمها الأمريكيون من ذوى الأصول الإفريقية — في ولايات الجنوب بالولايات المتحدة. وكلمة Juke في لغة شعب الجوللا Gulla People في جورجيا ونورث كارولينا تعنى فوضى أو فظاظه — المترجم.

وبالطبع سوء المعاملة ليس هو الموضوع الوحيد فى أشعار البلوز الغنائية. فهناك تصوير لكل أنواع العلاقات بين الشريكين. وعلى سبيل المثال، فى أغنية البلوز المعروفة بالكوكومو Kokomo<sup>(١)</sup> (الأسطوانة المدمجة ٢، تراك ٢) لفريد ماكديول Fred Mc Dowell (شكل ٤-١٩) نجده يتغنى بالأماكن الجميلة المرحية المعروفة بالكوكومو بطريقة يصف بها أيضا تلك العلاقات.

وقد اشتهر ماكديول<sup>(٢)</sup> بأسلوبه المميز كعازف جيتار فى حانات Juke joint بمنطقة المسيسيبي الريفية، وذلك على النقيض من الفقرات الفردية التى يؤديها جيتار الميلودى Lead Guitar فى موسيقى البلوز الحضرية النموذجية أو فرقة موسيقى الروك. ويرتكز عزف جيتار ماكديول على جمل ميلودية قصيرة ومتكررة فى شكل إيقاعى Riffs<sup>(٣)</sup>. وفى الغالب يكون لإيقاع تلك الجمل جاذبية خاصة تدعو إلى الرقص ينتشر كالعوى Infectious بين جموع النظارة. ويتحرر أسلوب ماكديول من تقسيم الموسيقى إلى مازورات عندما يصاحب مغنين آخرين بميلوديا هابطة كقرار Descending Bass Line لا تتبع أى تغيير فى الأوتار، مما يجعلها صعبة التناول بين موسيقى المصاحبة عندما يحاول العازفون استباق مدخل الجملة وضبط التوقيعات

- 
- (١) اسم مدينة فى ولاية أنديانا. واسمها مأخوذ من أحد رؤساء قبيلة ميامي Mimi التى استوطنت تلك المناطق — المترجم.
- (٢) (١٩٠٤ - ١٩٧٢) اشتهر بلقب فريد ماكديول المسيسيبي. مغنى بلوز وعازف جيتار — المترجم.
- (٣) وبخاصة عند الارتجال، وهى تشبه القرار المستمر Ostinato فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية — المترجم.

حتى يتم تعودهم على العزف مع رائد الفرقة. وذلك مثال لبلوز الجنوب **Down Home Blues**، أو البلوز الباكر، والذي كان يؤديه بصفة رئيسية مغنون من الرجال يصاحبون أنفسهم على جيتار صوتي تقليدي **Acoustic Guitar**<sup>(١)</sup> وأحيانا ما يطلق عليه كائنري بلوز (الريفى) **Country Blue**، حتى ولو كانت الموسيقى تؤدي في المدن وبمعرفة موسيقيين نشأوا وترعرعوا في المدينة. ويرجع تاريخ "بلوز الكوكومو **Kokomo Blues**" إلى أوائل القرن العشرين وأعيد إحياءه بمعرفة فرق مثل **Junior Kimbrough**، **R.L Burnside**، **All Stars Mississippi** في العقد الأخير من القرن العشرين، وقد لفت الأنظار بشدة بين الجماهير من عشاق الروك. وعند استماعك إلى بلوز الكوكومو قد تجد صعوبة أن تظل ساكنا في مكانك. فتلك الجمل الإيقاعية القصيرة والمتكررة **Riffs** تضع الموسيقيين والراقصين فيما يمكن أن يطلق عليه وجدان حسي إيقاعي **Groove**. ومن الممكن العثور على هذا الأسلوب الإيقاعي في كل ضروب الموسيقى الأفروأمريكية بما فيها الجاز، والموسيقى الإنجيلية **Gospel**، والديسكو صول **Soul Disco**، والهيب هوب **Hip Hop**. ويستخدم "ماجيك سام" **Magic Sam**<sup>(٢)</sup> مصاحبة إيقاعية مماثلة (على أساس نمط متكرر **Riff**) في أغنية "أنت لا تحبينى **You Don't Love Me**" (القرص المدمج ٢، تراك ٤).

---

(١) ظهر ذلك المصطلح كمواجهة مع الجيتار الكهربى، وهو من المصطلحات التي أوجدتها التكنولوجيا **Retronyms** للفرقة بين الأصل والتقليد...!! — المترجم

(٢) ولد عام ١٩٣٧ اسمه الأصلي صامويل جين ميجيت **Samuel Gene Meghet** — عازف جيتار ومغنى بلوز اشتهر بأداء فقرات الترعيدات (العرشة) **Tremolos** على الجيتار — المترجم.

## بلوز الأمس

فى هذا الفصل قمنا بدراسة موسيقى البلوز كموسيقى أفروأمريكية. وهذا صحيح من الناحية التاريخية: فالأفروأمريكيون اخترعوا موسيقى البلوز بالفعل. إلا أن كثيرا من قراء هذا الكتاب من غير الأفروأمريكيين يعرفون شيئا ما عن البلوز بالفعل، لأن البلوز اليوم تمتد إلى خارج حدود الثقافة الموسيقية الأفروأمريكية. واليوم تمتد قاعدة مستمعى المغنى وعازف جيتار موسيقى البلوز الإنجليزي "إريك كلابتون Eric Clapton" على نحو أقوى من شعبية مادى ووترز Muddy waters وبادى جاي Buddy Guy<sup>(١)</sup> ومنذ حوالى خمسة وثلاثين عاما دخلت موسيقى البلوز فى التيار السائد لثقافة الولايات المتحدة، وفى عالم اليوم الذى أصبح قرية عالمية تغطيها وسائل الإعلام، أصبحت موسيقى البلوز سلعة لها جاذبيتها فيمكنك الاستماع إليها، وهى تعزف فى براج، ودار السلام، وطوكيو، من مواطنين تشيكوسلوفاكيين، وتقرانيين، ويابانيين.

والحق أن الأفروأمريكيين هم الذين اخترعوا البلوز، والحق أيضا أنها قد جذبت إليها شعوبا خارج مجتمعات السود منذ وقت مبكر. فقد قام عالم الفولكلور (الأبيض) هوارد أورم Howard Odum<sup>(٢)</sup>، على سبيل المثال،

---

(١) (١٩٣٦ - ) عازف جيتار بلوز ومغنى أمريكى أسود - اشتهر بعروضه المثيرة على المسرح وأسلوب عزفه (كان يعزف الجيتار أحيانا مستخدما عصا الطبله) - المترجم.

(٢) (١٨٨٤-١٩٥٤): أستاذ بجامعة نورث كارولينا - أهم عالم اجتماع للجنوب الأمريكى فى النصف الأول من القرن العشرين - المترجم.

بجمع أغاني البلوز في الجنوب قبل عام ١٩١٠. كما أن المؤلف الموسيقي الأفروأمريكي و. س. هاندي . W.C. Handy<sup>(١)</sup> قد عمل على نشر تلك الموسيقى في العقد الأول من القرن العشرين من خلال أغانٍ مثل 'بلوز سانت لويس SF. Louis Blues'.



شكل (٤-١٩)

فريد ماكديويل Fred McDowell، مينيابوليس. مينيسوتا ١٩٧٠.

(١) (١٨٧٣-١٩٥٨) - أطلق عليه لقب (أبو البلوز) Father of The Blues (١٩٤١) - المترجم.



الاستماع بانتباه

بلوز كوكومو KoKoMo Blues

القرص المدمج ٢:٢

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائي (فى ترجمة حرة)
0:00	يقوم فريد ماكويل Fred Mcdowell بتقديم الأغنية ويعطى الإشارات المفتاحية cues للفرقة.	(تلاوة) والآن هاهى كوموكو. ما الذى سأعزفه. أغنية حول الأضواء ... هيا بنا أيها الفتيان
0:07	يبدأ ماكويل بمقدمة على الجيتار الكهربى، حيث يرسخ للجمال اللحنية الإيقاعية المتكررة، التى ستصاحب الأغنية. وتدخل الطبول والجيتار الثانى بعد ذلك بعدة ثوان.	

	<p>يوقف ماكدويل الموتيفات الإيقاعية المتكررة، لضبط وتره السفلى رى D لمدة ثابيتين. وجيتاره مضبوط على صول G (رى صول رى صول سى رى ' DG dg bd<sup>1</sup>) ثم يستأنف الموتيفات الإيقاعية عند قراءة العداد 0:18.</p>	0:15
<p>حسنا، غنى معى الكوكومو يا حبيبى غنى الكوكومو على الوجه الصحيح الكوكومو لك يا أبى سيعود غدا مساء</p>	<p>يغنى ماكدويل رباعية Quatrain من المقطع الشعري الأول بينما يرتجل الجيتار الثانى والطبول مصاحبة تتناسب النمط الإيقاعى المتكرر لماكدويل.</p>	0:22
<p>إنى أصرخ، حبيبتى ألا تودين الذهاب جنوبا إلى تلك المدينة ذات الإحدى عشرة نمرة هبوط كوكو مو الجميلة العجوز.</p>	<p>يغنى ماكدويل لازمة refrain من المقطع الشعري ١، وتتأوب الأنماط الإيقاعية الميلودية الأخرى.</p>	0:32

1:08	يغنى ماكديول لازمة من المقطع الشعري ٢، بعد عدة ثوان تأخير بينما يعزف أنماط إيقاعية أخرى، ثم يعود إلى الأنماط الإيقاعية الهابطة Descending ويحاول الموسيقيون الآخرون اتباعه	إننى أصرخ، حبيبتي، ألا تودين الذهاب جنوبا إلى تلك المدينة ذات الأحد عشر ضوئا. كوكومو الجميلة العجوز
1:34	يغنى ماكديول رباعية من المقطع الشعري ٣.	حسنا :: إننى لم أحب فى حياتي، ليتنى لا أفعل ذلك أبدا وهذه هى الطريقة التى تتبعها فى الحب والصراخ، وسوف يكون هناك ضحية.
1:43	يغنى ماكديول لازمة من المقطع الشعري ٣، ومرة أخرى يؤخر دخوله بعد "إننى أصرخ، I Crying.	إننى أصرخ، حبيبتي، ألا تودين الذهاب جنوبا إلى تلك المدينة ذات الأحد عشر ضوئا. كوكومو الجميلة العجوز
2:04	يغنى ماكديول رباعية من المقطع الشعري ٤	حسنا واحد زائد واحد يساوى اثنين ثلاثة وأكثر

يسأوى ستة. استمرى فى اللعب والصخب يا حبيبتي.		
2:13	يعنى ماكدويل لازمة من المقطع الشعرى الرابع	إننى أصرخ، حبيبتي، ألا تودين الذهاب جنوبا إلى تلك المدينة ذات الأحد عشر ضواء. كوكومو الجميلة العجوز
2:37	يتلاشى الصوت تدريجيا	

بلوز كوكو مو Kokomo Blues لفريد ماكدويل Ferd McDowell، © ١٩٦٦،  
موسيقى تقليدية، إشراف بج Bug جميع الحقوق محفوظة — تستخدم بإذن.

وهناك مغنون آخرون ممن كانوا يغنون البلوز من البيض مثل "صوفى  
تاكر" Sophie Tucker<sup>(١)</sup>، قد قاموا بتسجيل أغاني بلوز قبل أن يسمح  
للمغنين الأفروأمريكيين بذلك ويعود الفضل لملكات البلوز من  
الأفروأمريكيات من أمثال بيسى سميث Bessie Smith<sup>(٢)</sup> فى وضع البلوز

(١) (١٨٨٤-١٩٦٦) مغنية وممثلة أمريكية. روسية المولد (سونيا كاليس Sonia Calish). أطلق عليها لقب ماري جاردن Mary Garden الراحاتيم (وماري جاردن كانت من أشهر مغنيات الأوبرا السوبرانو فى زمانها (١٨٧٤-١٩٦٧) وأطلق عليها سارة برنار الأوبرا) — المترجم

(٢) (١٨٩٤-١٩٣٧) مغنية بلوز أمريكية — اشتهرت باسم إمبراطور البلوز كانت أكثر المغنيات شهرة وانتشارا فى العشرينيات والثلاثينيات. ولها تأثير كبير على مغنى الجاز (مع لويس أرمسترونج) — المترجم.

على رأس قائمة الموسيقى الأفرو أمريكية وأكثرها انتشارا فى العشرينيات، حيث اجتذبت تلك الموسيقى أعدادا قليلة من جماهير البيض، إلى جانب جماهير غفيرة من السود. وفى العشرينيات أيضا ظهرت التسجيلات الأولى لموسيقى البلوز فى الجنوب: مثل تسجيلات بليند بليك (Blind Blake) (١)، أعظم عازف جيتار راجتيم Ragtime، وتشارلى باتون Charley patton (٢) ذلك المغنى الذى اعتبر أبا لبلوز دلتا الميسيسبى فى الجنوب، مع مجموعة من الموسيقيين أخرجوا البلوز من الحانات المحلية للأفرو أمريكية من الجنوب Juke Joints، وحفلات المنازل، التى كانت تذاع فى تسجيلات محلية لا تجد طريقا لها سوى فى مجتمعات السود (تيتون 2002: 15)، وقد غنى جيمى روجرز Jimmie Rodgers (٣)، أول نجم للموسيقى الريفية. Country Music، والذى لم تتعد مسيرته الفنية سوى ست سنوات (١٩٢٧- ١٩٣٣)، أغانى بلوز كثيرة أشهرها "زغاريد اليودلة Blue Yodels". وكان روجرز وهو مغنٍ أبيض من منطقة الميسيسبى قد تعلم كثيرا من أغانيه،

- 
- (١) (١٨٩٣-١٩٣٣) مغنى بلوز وعازف جيتار أمريكى. أطلق عليه لقب ملك جيتار الراجتايم. اسمه الأصلى آرثر فيلبس Arthur Phelps وقد كانت له تسجيلات كثيرة باسم آرثر Arthur Blake ولا توجد له صورة واحدة عام ١٩٢٧ - المترجم.
- (٢) (١٨٩١-١٩٣٤) موسيقى بلوز من دلتا نهر الميسيسبى. اعتبر فى رأى الكثيرين كأب شرعى لبلوز الدلتا. واعتبره علماء الموسيقىولوجيا أهم موسيقى شعبى أمريكى فى القرن العشرين - المترجم.
- (٣) (١٨٩٧-١٩٣٣) مغنى موسيقى ريفية Country Singer واحد من رواد نجوم هذا النوع من الغناء الشعبى واشتهر بأداء الزغردة الموقعة Rhythmic Yodeling - المترجم.

وكثيرا من أسلوبه الغنائي الرخو Relaxed من عمال السكك الحديدية السود. وقد ظلت موسيقى البلوز عنصرا مهما في نطاق موسيقى الكانترى منذ ذلك الوقت. كما لعبت الإيقاعات الأفروأمريكية، وفواصل الجاز الآلية (الارتجاليات) Breaks ، وسلم البلوز أدوار مهمة في تكوين موسيقى البلوجراس Blue Grass <sup>(١)</sup>

التي تعتبر في العادة تقاليد موسيقية أنجلو أمريكية، وهذا مما يدعو للسخرية (انظر كانتويل Cantwell ١٩٨٤). وعلاوة على ذلك، فألة البانجو Banjo <sup>(٢)</sup> - وهي آلة البلوجراس المثالية - مأخوذة من آلة إفريقية.

---

(١) أحد الضروب الموسيقية المتفرعة من الموسيقى الريفية Country Music. في الولايات المتحدة ولها جذور إسكتلندية وإنجليزية في الموسيقى الشعبية لتلك البلاد. وفيها يقام حوار بين آلتين كالبانجو الماندولين والريابة مع ارتجالات غنائية أو دون - المترجم.

(٢) آلة وترية طورها العبيد السود في الولايات المتحدة، وهي مأخوذة من عدة آلات إفريقية. وقد يكون الاسم مشتقا من آلة الباندوريا Bandurria الإسبانية ونقله الإنجليز إلى بريطانيا (وهي تشبه الماندولين) أو آلة مبانزا Mbonza في لغة الكيمبوندو Kimmbundu (لغة أنجولية)، أو من اللفظ السنغالي لعصاة البامبو التي كانت مستخدمة من قبل كرقبة للآلة. والآلة لها من أربعة إلى خمسة أوتار وتعزف مثل الجيتار بالنبر في تعاقب نغمي سريع Arpeggios - المترجم.



شكل (٢٠-٤)

بى وجريتون Pee Wee Groyton فى أثناء أدائه فى  
مهرجان أن آربر Annarabr — ١٩٦٦

وقد ظلت البلوز دائما صيغة شعبية شائعة فى نطاق موسيقى الجاز حتى يومنا هذا. وفى الثلاثينيات والأربعينيات، عبر مغنى البلوز الذين عرفوا بصياحين البلوز Blues Shouters مثل ووجيمى روشينج Jimmy Rushing مع أوركسترا كونت باسى Gount Bassie<sup>(١)</sup> الجسر بين البلوز والجاز. فقد

---

(١) (١٩٠٤-١٩٨٤) وليم "كونت بيسى. عازف بيانوجاز ومؤلف موسيقى. أحد أشهر قواد الفرق الموسيقية الأمريكية فى عصره وظل أوركستراه يعمل لمدة ٥٠ عاما، وله تلاميذ عديدون وأشهرهم جيمى/ روشينج Jimmy Rushing (١٩٢١-١٩٧١) مغنى الفرقة الذى اشتهر باسم Five By Five — المترجم.

اتبعت الإيقاعات الأفروأمريكية وبلوز الأربعينيات تقاليد هؤلاء الصيادين، من أمثال: وينونى هاريس Wynonie Harris، وتينى برادشو Tiny Bradshaw، وجو تيرنر Joe Turner، مع مغنى الدندن Crooners من أمثال تشارلز براون Charles Brown. وفى نفس الوقت ظهر نوع من البلوز الحضرى Urban Blues من خلال مغنين مع فرق صغيرة يقوده جيتار كهربى؛ اخترعه آرون "تى بون" ووكر "T-Bone Aaron" walker (شكل ٤-٢٥) فى الأربعينيات وقد ذاعت شهرته بشكل مهول من خلال عزف ريلى "ب. ب. كينج Riley B.B.King"<sup>(١)</sup>، الذى اشتهر باسم فتى البلوز Blues boy "كينج King فى فترة الخمسينيات، كما اكتسب قوة على الساحل الغربى من خلال مغنين وعازفى جيتار من أمثال بى وى كريتون Pee Wee (شكل ٤-٢٠). وقد بدأت موسيقى الروك أند رول فى الخمسينيات كغطاء أبيض للإيقاعات الزنجية السوداء والبلوز، إلا أنه مع حلول أوائل الستينيات أصبح السود ينافسون بقوة على تلك الساحة، وحقق المغنون السود من أمثال ديانا روس Diana Ross<sup>(٢)</sup> مع فرقة "المتفوقون

(١) (١٩٢٥ - ) ب. ب. كينج B.B. King مغنى وملحن وعازف جيتار حقق شهرة هائلة داخل وخارج الولايات المتحدة - المترجم.

(٢) (١٩١٤-١٩٨٥) نجم ما عرف باسم R&B (Rhythm and Blues) وهو نوع من موسيقى البلوز الأفروأمريكية ظهر فى الأربعينيات. واستخدم اللفظ أساسا بواسطة شركات الأسطوانات كوصف للموسيقى التى يتم تسويقها للأفروأمريكيين فى المدن - المترجم.

(٣) (١٩٤٤ - ) مغنية وممثلة أمريكية. أصدرت ٦٧ ألبوما. نجمة فريق السوبريم - المترجم.



(سوبريم) Supremes<sup>(١)</sup> (لصالح شركة تسجيلات موتون Motown الشهيرة). وكانت أكثر أغنيات راي تشارلز Ray Charles<sup>(٢)</sup> شهرة، وهى "ماذا أقول What Say"، عبارة عن أغنية بلوز، كما كانت هناك أغاني بلوز أخرى مثل "May Bellene" ضمن قائمة تشاك بيرى Chuck Berry<sup>(٣)</sup> لأكثر التسجيلات مبيعات، بل لقد أصبح فى الإمكان لمغنى البلوز فى الجنوب مثل جيمى ريد Jimmy Reed<sup>(٤)</sup>، الذى تصدرت أغنيته "الرئيس الكبير Big Boss Man" قائمة موسيقى البوب، أن يعبر إلى قوائم موسيقى البيض.

لقد لعبت البلوز دورا حاسما فى الروك الإنجليزى خلال الستينيات. وقد شاركت فرق مثل الرووللينج ستونز Rolling Stones (والتى اقتبست

---

(١) فرقة غنائية أمريكية من النساء كان اسمها الأصلي The Primelle فى ولاية ميتشيجان (ديترويت) فى الستينيات حققت الفرقة نجاحا هائلا مع دياناروس وتحول اسمها إلى روس والسوبريم قبل أن يتم الاكتفاء "بالسوبريم" فقط - المترجم.

(٢) (١٩٣٠-٢٠٠٤) راي تشارلز روبنسون Robinson: أحد رواد موسيقى الصول Soul Music خلال الخمسينيات وذلك بدمج ضروب الإيقاع والبلوز Rhythm & Blues والإنجيلية gospel مع البلوز كما شارك فى التكامل بين موسيقى الكانترى والبوب خلال الستينيات. وضعته مجلة روللينج ستونز بين مائة أشهر فنان فى العالم - المترجم.

(٣) (١٩٢٦-) ( تشارلز إدوارد "تشاك" بيرى "Chuckt" Berry Charles Edward عازف جيتار ومغنى وملحن أمريكي: يقال إنه الذى اخترع الروك اند رول حيث كان من أقدر من قاموا بتجميع عناصره، وقد قال جون لينون لو كان للروك أند رول اسم آخر لكان اسمه تشاك بيرى - المترجم.

(٤) (١٩٢٥-١٩٧٦) عازف جيتار وملحن أمريكي. اشتهر بأنماط عزف هادئة (منومة) على الجيتار Hypnotic وغناؤه ذى اللكنة الجنوبية Slack Jawed Singing - المترجم.

اسمها من أغاني مادي ووترز Muddy Waters، حيث كانت ألبوماته الباكورة تحتوى على أغاني من بلوز شيكاغو (Chicago Blues) (\*) في إحياء البلوز الإنجليزي، وكان من الممكن العثور على عشرات من فرق البلوز الإنجليزي في مدن مثل لندن وليفربول، وأيضا عازفين موهوبين مثل جون ميال John Mayall<sup>(١)</sup> وإيريك كلابتون Eric Clapton<sup>(٢)</sup> أو جميعهم نشأوا في غمار تلك الفورة.

وكانت حركة إحياء البلوز الأمريكي في الستينيات في نفس العقد قد أعطت موسيقيين بيضا من أمثال بول بيترفيلد Paul Butterfield<sup>(٣)</sup> وتشارلي موسل وايت Charlie Mussel White<sup>(٤)</sup> دفعة البداية، وأخذت تضح معالم ظاهرة جديدة: وهي العزف التي كان أفرادها خليطا من البيض والسود: وعلى سبيل المثال ظهر عازف الهارمونيكا الأبيض بول أوشر Paul Oscher<sup>(٥)</sup> في فرقة مادي ووترز، وفي السبعينيات كان لديه عازف

(\*) بينما كانت شيكاغو تحتل موقعا مهما كمدينة بلوز من العشرينيات، فإن بلوز شيكاغو تشير إلى صوت ظهر بين الموسيقيين الذين هاجروا من منطقة المسيسيبي وكانوا يعيشون في شيكاغو بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ومن رواد الأغاني: مادي ووترز، لينل والتر Little Walter، وهولين وولف Howlin' Wolf.

(١) (١٩٣٣ - ) مغني بلوز إنجليزي موهوب وملحن وعازف موهوب على آلات عديدة - المترجم.

(٢) (١٩٤٥ - ) عازف جيتار روك وبلوز إنجليزي قدير ومؤلف موسيقى المثيرة للنقاد ضمن أهم عازفي الجيتار المائة على مستوى العالم - المترجم.

(٣) (١٩٤٢-١٩٨٧) مغني بلوز أمريكي (أبيض) وعازف هارمونيكا. حقق صيتا عالميا - المترجم.

(٤) (١٩٤٤ - ) عازف هارب بلوز أمريكي واحد من رجال البلوز البيض الذين تصدروا القائمة في الستينيات - المترجم.

(٥) (١٩٥٠ - ) مغني بلوز أمريكي، وعازف، وملحن - المترجم.

جيتار أبيض وهو بوب مارجولين BoB Margolin<sup>(١)</sup>. كما قاد ليزى بيل  
لوكاس فرقة متكاملة، وكان قائدا لفرقة عزفت ضمن أفرادها فى الستينيات.  
وفى مهرجان آربر بلوز Arbor Blues عام ١٩٧٠، غنى لوثر أليسون  
Luther Allison<sup>(٢)</sup> وجونى وينتر Johny winter<sup>(٣)</sup> مجموعة أغانٍ معا  
(شكل ١-٣).

ومنذ أواخر الستينيات كانت فروق أمريكية عديدة تغطى أغانى البلوز  
للسود فى فترة الخمسينيات والستينيات بنجاح كبير. وتقدم الخطوط اللحنية  
الصارخة للجيتار فى موسيقى الروك الثقيل (المعادن) Heavy Metal<sup>(٤)</sup>  
تفسيرا (وقد يقول البعض إنه تفسير خطأ) للأساليب التى قدمها كل من  
عازفى الجيتار ب. ب. كينج B.B.King<sup>(٥)</sup>، ألبرت كينج Albert King<sup>(٦)</sup>،

- 
- (١) (١٩٤٩ - ) اشتهر بلقب ستيدى رولين Steady Rollin عازف جيتار  
أمريكى - المترجم.
- (٢) (١٩٣٩-١٩٩٧) عازف جيتار بلوز أمريكى - المترجم.
- (٣) (١٩٤٤ - ) عازف جيتار بلوز أمريكى ومغنى. كان ترتيبه ٧٤ فى قائمة  
أعظم مائة عازفى جيتار فى استفتاء مجلة رولينج ستون - المترجم.
- (٤) انتشر ذلك النوع من موسيقى الروك الثقيلة فى أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات  
فى الولايات المتحدة والمملكة المتحدة، وله جذور تمتد إلى روك البلوز-Blues  
rock، والروك السيكلوجى Psychedelic rock، ويتميز بأصوات غليظة كثيفة  
بغزارة بها تشوه distortion تحدثها مكبرات الصوت amplifiers وتحدثها  
الجيتارات التى تؤدى فقرات منفردة مطولة مع صخب شديد، وهو ما ارتبط بلفظ  
ماشيسمو Machismo أو الأداء الذكورى المبالغ فيه - المترجم.
- (٥) (ولد ١٩٢٥) عازف جيتار بلوز ومغنى وملحن. اشتهر بأدائه المعبر - حقق شهرة  
عالمية - المترجم.
- (٦) (١٩٢٣ - ١٩٩٢) عازف جيتار بلوز ومغنى. يعتبر واحدا من ملوك جيتار البلوز  
تميز بطوله المفرط، حوالى المترين - المترجم.

فريدى كينج Freddy King <sup>(١)</sup>، إلمور جام Ilmor Jam <sup>(٢)</sup>، وآخرين. ومعظم جماهير الروك لا تدرك فضل البلوز على موسيقى الروك والمجتمع الأفروأمريكي. وعلى الرغم من ذلك فإنه فى الستينيات كان معظم الأفروأمريكيين يرون البلوز كموضة قديمة.



شكل (٤-٢١)

بuddy Guy فى أثناء أدائه فى مهرجان البلوز  
أن آربر An Arbor — ١٩٧٠.

- 
- (١) (١٩٣٤-١٩٧٦) عازف جيتار بلوز ومغنٍ تأثر أسلوبه بمدرسة تكساس وشيكاغو — المترجم.
- (٢) (١٩١٨-١٩٦٣) عازف جيتار بلوز ومغنٍ اشتهر بكونه ملك الجيتار المنزلق Slide Guitar.

أما خارج دلتا الميسيسيبي وشيكاغو، فقد ظلت البلوز فى نطاق نسبة ضئيلة من تسجيلات الجور بوكس Jukebox مع إذاعات بين الحين والحين من الراديو. وقد رفض المتقنون السود كموسيقى مستسلمة، ولا تتناسب مع الجو المعاصر الذى هب فيه الزنوج للمطالبة بحقوق الإنسان وأصبحوا على قدر من القوة. وأثبتت موسيقى الصول Soul Music أنها أكثر أنواع الموسيقى الأفروأمريكية وأكثر جاذبية فى الستينيات، عندما تم تسجيلها لشركات مثل Stax Volt، و Atlantic بمعرفة فنانين كجيمس براون James Brawn<sup>(١)</sup>، أريتا فرانكلين Aretha Franklin<sup>(٢)</sup>، وأوتيس ريدينج Ottis Redding<sup>(٣)</sup>، إلا أنه خلال نفس العقد استعاد كثير من مغنى البلوز نجاحاتهم، ووجدوا جماهيرية جديدة وقد حققت حركة إحياء البلوز فى الستينيات نجاحا تجاريا بين قاعدة عريضة من جماهير البيض فى أمريكا الشمالية وأوروبا، حيث ظهرت تسجيلات حققت نجاحا كما ظهر مغنون من السود. ولقد كان يساوى جاي الذى يسطع نجمه الآن (فى السبعينيات والثمانينيات) نشطا فى أوائل الستينيات إلا أنه كان فى الظل طوال حركة الإحياء تلك (انظر شكل ٤-٢١).

- 
- (١) (١٩٢٨-٢٠٠٦) اشتهر بلقب عراب موسيقى الصول The Good Father of Soul وترك أثرا كبيرا فى الموسيقى الشعبية الأمريكية - المترجم.
- (٢) (١٩٤٢- ) مغنية أمريكية وملحنة وعازفة بيانو. أطلق عليها لقب ملكة الصول Queen of Soul كما كانت مغنية قديرة لأغاني البلوز والأغاني الدينية Gospel - المترجم.
- (٣) (١٩٤١-١٩٦٧) مغنى صول شهير، امتاز بصوته المعبر. قتل فى حادث سقوط طائرة قبل شهر واحد من ظهور أعظم أغانيه The Dock of The Boy، وكان قد سجلها قبل مصرعه - المترجم.

والواقع أن حركة الإحياء فى الستينيات كانت تجديدًا، واستعادة لنشاط البلوز، وللموسيقين القدامى من أمثال هولين **Howlin Wolf**<sup>(١)</sup> ومادى وترز **Muddy Waters**<sup>(٢)</sup> والذين استعادوا شعبيتهم أيضا بين جماهير جديدة. وفى فيلم "الطريق إلى ممفيس" **The road to Memphis** (٢٠٠٣)، وقد تحدث ب. ب. كينج **B.B. King** عما انتابه من رعب عند استقبال الجماهير الحافل له بمسرح فليمر **Fillmore** فى سان فرانسيسكو عام ١٩٦٨، عندما غنى للجماهير البيض. إلا أنه فى الستينيات كان ما زال من الممكن ذكر البلوز كموسيقى تعتمد على مجتمع الجماهير الأفارقة الأمريكيين الأكبر سنا والذين كبروا معها. ولقد شاركت فى تلك الثقافة الموسيقية للبلوز عندما استطعت عزف الموسيقى مع ليزى بل لوكاس **Lazy Bill Lucas** وأصدقائه فى مينا بوليس فى الستينيات. وفى السبعينيات والثمانينيات كان أبناء ذلك الجيل قد انتقلوا إلى العالم الآخر، بينما هبطت شعبية البلوز، فيما عدا بين مجموعة صغيرة من الهواة المتعصبين **Aficionados**، وأكثرهم من البيض، وقد

---

(١) (١٩٧٦-١٩١٠) اسمه الأصلى تشيستر آرثر بيرنت **Chester Arthur Burennett**. مغنى بلوز أمريكى، وعازف جيتار وهارمونيك، كان ذا صوت جهورى وجسم ضخم — ترك أثرا كبيرا بأغانيه القياسية مثل **Smokestack Lightning**، **Back Doorman** — المترجم.

(٢) (١٩٨٣-١٩١٥) اسمه الأصلى ماكلى مورجا فيلد **McKinley Morganfield** مغنى بلوز وملحن ويطلق عليه عامة اسم أب بلوز شيكاغو. كان وراء ثورة البلوز فى إنجلترا فى الستينيات واحتل رقم ١٧، فى قائمة المائة لمجلة رولينج ستون **Rolling Stone** فى إحصائها لأعظم مائة فنان بلوز فى التاريخ — المترجم.

أصبح بعضهم، من أمثال بونى ريت Bonnie Riat<sup>(١)</sup> وستيفى راى فون Stevie Ray Vaughn<sup>(٢)</sup> مغنى بلوز وإيقاع. ومع نهاية الثمانينيات استعاد فيلم "الإخوة بلوز The Blues Brothers موسيقى البلوز إلى عالم الثقافة العامة، إلا أن ذلك حدث بطريقة أظهرت المغنين البيض على الساحة أيضا مثل السود، مع غلبة الجماهير البيضاء، مع تأكيد كل من الجانبين: الحضرى Urban والصول Soul لموسيقى البلوز. وفى نفس الوقت نجد على الطرف الجنوبى الريفى Down Home للنطاق الطيفى للبلوز، أن إعادة إصدار التسجيلات الكاملة لمغنى بلوز الدلتا Delta (دلتا المسيسيبى) وعازف الجيتار روبرت جونسون Robert Johnson قد عملت على دعم ونشر أسطوره بينما تم الترويج لموسيقى الجنوب الريفى فى التسعينيات: مثل جونيور كيمبرو Junior Kimbrough و ر. ل. بيرنسايد R. L. Burnside ليحققوا نجاحا من خلال بدلاء لمستمعى موسيقى الروك. أما استمرارية المسيرة الفنية لبعض من أطلق عليهم لقب "الموسيقين الأصل Source Musicians<sup>(\*)</sup> من أمثال جون لى هوكر Hohn Lee Hooker<sup>(٣)</sup> (شكل ٤-٤-

(١) (١٩٤٩- ) مغنية بلوز أمريكية وملحنة، أشهر أغانيها I Can Make You Love Me، Nick of The Time - المترجم.

(٢) (١٩٥٤-١٩٩٠) عازف جيتار وملحن أمريكى. حاز الرقم ٧ فى قائمة رولينج ستون بين أعظم عازفى الجيتار فى العالم، وفى عام ٢٠٠٧ حصل فى استفتاء مجلة كلاسيك روك على رقم ٣ فى قائمة أعظم عازفى الجيتار Widest Guitar Heroes - المترجم.

(\*) لقب أطلق على الموسيقيين من كبار السن بمقتضى حق تاريخ الولادة Birthright، والمشاركة فى الثقافة الموسيقية فى أثناء عصرها الذهبى، وليس فى حركة إحيائها الحالية.

(٣) (١٩١٧-٢٠٠١) مغنى وعازف جيتار وملحن-من أقطاب ما يعرف باسم بلوز الدلتا Delta Blues - المترجم.

٢٥) وبـ ب كينج B. B. King، وقد واكب ذلك وصول مغنين شبان من السود مثل ألفين ينجبلاد هارت Alvin Youngblood Hart، كورى هاريس Corey Harries، وكيب مو keb Mo، وقد استمروا فى إنعاش ذلك الركن الصغير من الموسيقى الأمريكية الدارجة. وحتى ذلك الوقت لم يكن من الممكن اعتبار البلوز كموسيقى تركز على أساس جماهيرى بين الإفريقيين الأمريكيين، كما كانت من قبل فى القرن العشرين. وعلى العكس، فإن هؤلاء الموسيقيين الشبان قد وفدوا إلى الموسيقى كناشطين يعيدون إحياءها، ويبحثون عن تسجيلات وقدامى الموسيقيين المخضرمين مثلما فعل نظراؤهم من الشباب البيض، ومثلما فعلت أنا قبلهم.

ويمثل ماجيك سام Magic Sam، ب. ب. كينج، ومادى وترز، وهولين وولف تنوعا فى صوت الجيتار الكهربى الحديث للبلوز، بينما ظلت أصوات المغنين الذين قاموا بتسجيلات قبل الحرب العالمية الثانية، فى نطاق دوائر الموسيقى الشعبية، كما هى، مثلما كانت فى عقود سابقة، على وجه التقريب: ونذكر منهم روزفلت سايكس Roosevelt Sykes<sup>(١)</sup>، مسيسى جون هارت Mississippi John Hurt<sup>(٢)</sup>، سان هاوس Son House<sup>(٣)</sup>، سكيب

---

(١) (١٩٠٦-١٩٨٣) اشتهر باسم Honey Dripper. موسيقى بلوز وعازف بيانو بلوز،

البوچى ووجى Boogie-Woogie أمريكى- المترجم.

(٢) (١٨٩٣-١٩٦٦) مغنى كنترى بلوز وعازف جيتار أمريكى-ترك تأثيرا

كبيرا - المترجم.

(٣) (١٩٠٢-١٩٨٨) مغنى بلوز أمريكى-كان أستاذًا لمادى وترز ومن رواد بلوز

الدلتا- المترجم.



جيمس Skip James<sup>(١)</sup>، جون لى هوكر John Kee Hooker، ليتتين هوبكينز Lightnin Hopkins (شكل ٤-٣)<sup>(٢)</sup>. بيج جو ويليامز Big Joe Williams<sup>(٣)</sup>، وبوكر وايت Booker White<sup>(٤)</sup>، وذلك على سبيل المثال لا الحصر وهناك القليل من عازفي الجيتار المغنين كان البحث يدور عنهم خلال فترة إحياء البلوز فى الستينيات على نحو أقوى من جوني شاينز Johnny Shines<sup>(٥)</sup>، (شكل ٤-٢٤)، وهو رجل له جذور فى دلتا المسيسيبي، وعلاقة مباشرة برجل البلوز الأسطورة روبرت جونسون Robert Johnson<sup>(٦)</sup>.

- 
- (١) (١٩٠٢-١٩٦٩) مغنى بلوز دلتا وعازف جيتار وبيانو وملحن أمريكى - المترجم.
  - (٢) (١٩١٢-١٩٨٢) عازف جيتار كنترى بلوز أمريكى. وضع ضمن قائمة أشهر مائة فى تكساس ومن أعظم مائة عازف جيتار أيضا 100 Tall Texans - المترجم.
  - (٣) (١٩٠٣-١٩٨٢) عازف جيتار فى بلوز الدلتا-ضم إلى قائمة الرواد فى أكتوبر ١٩٩٢ - المترجم.
  - (٤) (١٩٠٦-١٩٧٧) عازف جيتار بلوز فى دلتا المسيسيبي-اشتهر بلقب بوكا Bukka - وضع بعد وفاته فى قائمة الرواد فى قائمة الشهرة لموسيقى البلوز Blues Hall of Fame - المترجم.
  - (٥) (١٩١٥-١٩٩٢) مغنى بلوز أمريكى-ضم إلى قائمة أشهر لموسيقى البلوز Blueshall - المترجم.
  - (٦) (١٩١١-١٩٣٨) موسيقى بلوز فى دلتا نهر المسيسيبي-أصبحت تسجيلاته علامة طريق فى الثلاثينيات جمع فيها بين مهارة العزف على الجيتار والغناء والتلحين وتم تصنيفه ضمن قائمة المائة بين عازفي الجيتار فى العالم-أحاطت بحياته القصيرة الأساطير (توفى وعمره ٢٧ عاما)-المترجم.



شكل (٤ - ٢٢)

جون لى هوكر John Lee Hooker وإلى جواره معجبهه،  
مهرجان آن آربر Ann Arbor - 1970

### جونى شاينز Johnny Shines

ولد جونى شاينز (١٩١٥-١٩٩٢) فى مدينة فريزير Fraizier ، قرب ممفيس، بولاية تينيسى. ومنذ صباه كان يميل إلى سماع تسجيلات تشارلى باتون Charely Patton<sup>(١)</sup> وبليند ليمون جيفرسون Blind Lemon Jefferson<sup>(٢)</sup>. وفى عام ١٩٣٢ حضر حفلا لهولين وولف، ومن ثم اشترى أول جيتار.

- 
- (١) (١٨٨٧-١٩٣٤) الأب الشرعى لبلوز دلتا المسيسيبى، ومن أقدم رواد الموسيقى الشعبية الأمريكية. كانت تجرى فى دمائه دماء مكسيكية وهندية-المترجم.
- (٢) (١٨٩٣-١٩٢٩) مغنى وعازف جيتار بلوز حقق شعبية كبيرة فى العشرينيات. كانت هناك شائعات بأنه مات مسموما-كان ضريبا منذ ولادته-المترجم.

ويتذكر شاينز تلك الأمسيات قائلا:

"كنت جالسا أراقب وولف كل ليلة-وكنْتُ أُنْتَبِعه أينما كان، وأخيرا وفى إحدى الأمسيات وجدتني أقوم بالعزف. ولم أكن قد درست شيئا، ولم يعلمنى أحد شيئا حتى بعد أن تفرغت طوال الوقت لأكون حول روبرت جونسون. لم يكن لديه وقت على الإطلاق كي يعملنى شيئا. لقد التقطت بنفسى ما استطعت كلما سرت قدما.(اتصال شخصى، ١٩٩١).

سافر شاينز وعزف مع جونسون فى الفترة ما بين ١٩٣٥ و ١٩٣٧. وبعد ذلك بسنوات، بعد موت جونسون المأساوى وهو فى ريعان الشباب (٢٧ سنة)، انتقل شاينز إلى شيكاغو حيث أصدر عدة تسجيلات رائعة. ولم يكن فى استطاعته أن يعزل نفسه كموسيقى. فعمل فى مهنة البناء وهجر الموسيقى تماما فى الخمسينيات، إلا أنه أعيد اكتشافه مرة أخرى مثل الكثيرين من مغنين بلوز آخرين، وحقق لنفسه قاعدة من المستمعين الشباب البيض المتعصبين لموسيقى البلوز فى الستينيات مع موجة إحياء تلك الموسيقى.



شكل (٤-٢٣)  
سام ليتنين هوبكنز Sam Lightnin Hopkins في أثناء  
مهرجان آن أربور Ann Arbor Festival 1969

كان شاينز يمتلك صوتاً قوياً مثل روبرت جون خصوصاً في النطاق  
العالى لصوته حيث كان يقارب رنين الفالستو Falsetto<sup>(١)</sup> في بعض  
الأحيان، كما كان يزخرف ألحانه الغنائية على نحو أكثر من معظم مغني  
البلوز، ويرجع الفضل في مهارته في عزف الجيتار إلى جونسون وإلى

---

(١) غناء مستعار لأصوات الرجال في طبقة أعلى من الطبقة العادية وهو نوع الصوت  
الذي يخرج الألتو الرجالي Male alto، كما يستخدم أحياناً لأغراض تقليد أصوات  
النساء في الأوبرات الهزلية (البوفا) Operal Bouffa - المعجم الشامل للموسيقى  
العالمية - الجزء الأول - حسام الدين زكريا - الهيئة العامة للكتاب - ٢٠٠٤ -  
ص ١٧٤ - المترجم.

عازف في الجيتار البلوز القدامى في شيكاغو، إلا أنه لم يطور تيكنيك فقرات  
الجيتار المنفرد (الليد Lead) على غرار تي-بون ووكر T-bone walker.



شكل (٢٤-٤)

جونى شاينز Johnny Shines في مهرجان معهد سميثونيان  
Smithsonian Institute للفن الشعبى الأمريكى - ١٩٩١.

(شكل ٢٥-٤) أو ب. ب. كينج B. B. King، وكانت موضوعات  
أغنيات شاينز أكثر تنوعاً من معظم المغنيين. ولنستمع الآن إلى نسخة من

أغنية البلوز التى أخبرنى أنه تعلمها من قريب له وهى، من الظلام حتى الفجر **From Dark Till Dawn** (القرص المدمج- تراك رقم ٣) والأشعار الغنائية لشاينز تشير إلى أسلوب فى الكلام أو الكتابة يدور بطريقة غير مباشرة حول موضوع ما، وذلك من خلال لغة مجازية تفيض بالرموز وذلك بشفرة يكون مفتاحها فى غير متناول بعض المستمعين. ومن الممكن أن تكون فى بساطة تلطيفا لإحياءات جنسية كأغنية " **How Do You Want Your Rollin' Done**؟" أو سابنى لى قصرا على تل قديم مهجور " **I'm Gona Build Me a Mansion Out Som Old Lonesome Hill** .

وفى موسيقى البلوز قد تحتوى الدلالة أو الإشارة على لغة مشفرة للجنس إلا أنها تتخذ أيضا صيغة تهكمية متحفظة أو مغالى فيها موجهة للعشاق، أو الرؤساء، أو كليهما (القرص المدمج ١، تراك ٢٤)، وتشير الأشعار إلى الرئيس باسم الكابتن **Captain** وهى كلمة تبدو فى ظاهرها احتراما للرئيس إلا أنها متداولة فى مجتمع السود على نحو تهكمى.

ولا تقتصر الشفرات اللغوية على الأفارقة أو الأفارقة الأمريكيين، فالحديث المشفر موجود فى أى جماعة تشعر بالاضطهاد، أو تلك التى تريد أن تخفى شيئا ما عن حولها. وهناك لغات "السيم" الخاصة التى تنتشر بين المراهقين والمجرمين، والطبقات العاملة، ولهم أساليبهم فى توصيل المتخفى عن البالغين، ورجال الشرطة، أو الرؤساء. وهناك فى شرق ولاية مين **Maine** مواطنون فى خدمة السائحين ومن يقضون الصيف من أهالى نيويورك وبوسطن، يستخدمون كلمة كابى **Cappy** (اختصار **Captain**) فى سخرية مماثلة من شخص ثرى غريب كما تظهر عند بيبى دو كاستون

Baby Doo Caston في أغنيته الميدانية Field Holler<sup>(١)</sup>، إلا أن الغريب القادم من بعيد لا يمكنه أن يفهم المعنى المزدوج Double Meaning. وقد تطورت هذه الأساليب الإشارية في مجتمعات الأفارقة الأمريكيين إلى فن من فنونهم الجميلة. وعندما تم نسجها ضمن خيوط موسيقى السود، سواء في أغانيهم الروحية الحزينة Spirituals أو البلوز، أو الجاز، أو الهيب هوب Hip-Hop، أصبحت آلية فعالة للبقاء.

### القرص المدمج ٣:٢

من أغنية من الظلام حتى الفجر  
From Dark Till Dawn (٣: ٢٧) - جون نيد  
(جونى) شايبرز John Ned Johnny يؤديها  
جونى شايبرز صوتاً وعزفاً على  
الجيتار-تسجيل ميداني لجيف تود  
تيتون بلو Belote، ويسكونسن، مارس  
١٩٧٠ (هناك مروضاء في الخلفية من  
الجمادير).

وعلى الرغم من أن سوء المعاملة هو الموضوع الشائع في معظم أشعار موسيقى البلوز، فإن هناك آخرين يتفادون بمواهب المغنى كعاشق وهناك أغان مثل التى يؤديها مادى وترز Muddy Waters رجل الهوش كوتش Hoochie- Coochie Man<sup>(٢)</sup> تحتوى على الكثير من الحركات والكلمات المتبجحة Bravado، وللهولة الأولى تبدو أغنيته من "الظلام حتى الفجر" من نفس الصنف. إلا أنك إذا ما فكرت على نحو أكثر عمقا في النص الشعري

(١) أغاني العمل في الحقول التى كانت شائعة بين العبيد الزنوج فى فترة ما قبل الحرب الأهلية فى أمريكا وتشبه الأغاني الحزينة Spirituals، حيث تضج بالشكوى والألم والرغبة فى الهرب - المترجم.

(٢) رقصة ذات إحياءات حسية تؤدى فى المهرجانات والكارنفالات، وتؤديها النساء فى استعراض خليع، حيث يرتدين تنورات قصيرة مع تعرية منطقة البطن، وكانت فى الأصل لترويج بيع الخمور يرجع تاريخها إلى عام ١٨٧٩ بمناسبة العيد المئوى لولاية فيلادلفيا - المترجم.

الغنائى (راجع دليل الاستماع بانتباه)، ستتحقق من أن معنى المقطع الشعري الأول لا يدور بهذا القدر حول فحولة العاشق، بل يعنى أنه حساس بما يكفى كى يسترضى حبيبته، حتى لو استغرق ذلك منه الليل بطوله. ونجد المقطع الثانى أيضا يشير إلى أنه قد لا يكون مرضيا لكل النساء. والمقطع الثالث، على عكس ذلك، فيعنى التفاخر إلا أنه تفاخر لمن يقف فى صف التقاليد والعادات، فيتفاخر بوالده الذى علمه ما الذى يعنيه حب امرأة. وفى ذلك السياق يصبح الحب شيئا أكبر من مجرد "ممارسة الجنس من الغسق حتى الفجر".

ومن بين جميع موسيقي البلوز الذين قابلتهم، كان شاينز هو أكثرهم وعيا ذاتيا من الناحية الفنية. فكان يفكر بعمق ووضوح فى مؤلفاته الموسيقية، ويتناول مسيرته الموسيقية بوعى ويدرك مكانته تماما فى تاريخ البلوز. وكان الأداء يمثل له صعوبة حيث كان يتطلب جهدا كبيرا. وفى مهرجان ويسكنسن لبلوز الدلتا **Wisconsin Delta Blues**، قمت بتسجيل أغنيته "من الغسق حتى الفجر" (١٩٧٠)، وقد أخبرنى وقتها أنه مستاء من تزايد أعداد هواة البلوز الذين يهتمون أكثر بما يقصه عليهم عن المغنى الأسطورة روبرت جونسون، من مؤلفاته وأدائه هو شخصيا. وكان أسلوبه فى التعامل مع ذلك الموقف هو السخرية، ورغم ذلك فلم تواته الرغبة دائما فى أن يفصح لهم عن الإجابة الصحيحة عن أسئلتهم، وعندما كررت الزيارة بعد ذلك بعدة شهور، كان أكثر استرخاء عما قبل وأطلعنى على مقاطع من سيرته الذاتية التى كان يكتبها، وقد استمع إلى فى صبر عندما عزفت له بعض مقطوعات على الجيتار، وأعطانى بعض النصائح كى أحسنها. وقبل وفاته عام ١٩٩٢، قضيت معه أسبوعا فى مهرجان سميثونيان



Smithsonian للفن الشعبي، حيث كان من الفنانين المشاركين. وفي سنواته الأخيرة شارك في الأعمال الخيرية لتعليم السود تاريخ زنج أمريكا. وكان قد وجد هناك تشويشا ومغالطات في نسبة موسيقى البلوز إلى البيض. وكان المهرجان وسيلة ممتازة لتقديم أفكاره في ذلك المتحف (سميثونيان)، وهي أنه لكي يفهم الأفارقة الأمريكيون تاريخ السود على الوجه الصحيح يجب عليهم اعتبار موسيقى الزنج Black music المنبع الأول لهم.



شكل (٤-٢٥)

فعاليات مهرجان أن أربر Ann Arbar وكان في نفس  
نهاية الأسبوع مع مهرجان وودستوك Woodstock  
الأسطوري في نيويورك. بيج ماما ثورنتون Big Mama Thornton  
تغنى، بينما يعزف تي-بون ووكر T-bone Walker<sup>(٢)</sup>

- (١) (١٩٢٦-١٩٨٤) مغنية بلوز أمريكية وملحنة أيضا - ضمت إلى قائمة قاعة  
الخالدين ١٩٨٤ - المترجم.
- (٢) (١٩١٠-١٩٧٥) عازف جيتار بلوز ومغنى أمريكي من أهم رواد الجيتار الكهربى  
وكان ترتيبه الثالث والعشرين في قائمة أعظم عازفي الجيتار، كما انضم إلى قائمة  
الخالدين Hall of Fame عام ١٩٨٧ - المترجم.

الاستماع بانتباه

من الغسق حتى الفجر

القرص المدمج ٣:٢

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائي
0:00	مقدمة الأغنية لشاينز	(تلاوة) هذه أغنية قديمة جدا. هذه أغنية اعتادت ابنة عم والدتي أن تغنيها لى عندما كنت "مفحوصا Bitty"-حسنا، إنها لم تكن قديمة رغم ذلك بهذا الشكل، المهم:- كنت مجرد طفل صغير، أو تعرف. وقد اعتدت أن أقف فى الحقل واستمع إليها وهى تغنى تلك الأغنية، أو تعرف. وقد وجدتها أغنية جميلة للغاية، ... ولم أنسها إلى اليوم
0:25	شاينز يعزف لحن الأغنية على الجيتار لمقدمة آلية.	

1:03	شاينز يغنى البيت الأول: فى الصيغة أ أ ب، وليست فى صيغة الرباعية للمذهب (اللزمة) Quatrain Refrain	ألن تقولى لى يا ماما كيف تريدى أن تستمتعى؟ سأحرص على إرضائك يا ماما، إذا كان على أن ألاعبك من الغسق حتى الفجر <sup>(١)</sup>
1:41	شاينز يغنى البيت الثانى	سأبنى لى قصرا هناك على تل قديم وحيد سأبنى لى قصرا هناك على تل قديم وحيد، وإذا لم تود واحدة... فهناك مائة وخمسة يرغبن فى ذلك.
2:12	شاينز يعزف لحن الأغنية كفاصل آلى بين البيتين.	
2:46	شاينز يغنى البيت الثالث	حسنا، لقد ولدت فى تينيسى، هناك فى الجنوب فى مزرعة قطن. إننى الابن الوحيد

(١) فى النص الأسمى Won't You Tell Me, Mama, How You Want Your Rollin'done? I'm Gonna Please you, Mama, If I Have To Roll From Dusk To Dawn. وقد تصرفنا بقدر الإمكان - المترجم.

لوالدى، إننى ابنه الوحيد. حسنا، لقد علمنى كيف أحب، وأقسم أننى أفعل ذلك على خير وجه.		
--	--	--

من أغنية "من الغسق حتى الفجر" From dusk to dawn الكلمات والموسيقى  
لجون شاينز John Shines موسيقى العم دوريس Uncle Doris Music، ASCP.  
بتصريح.

### ماجيك سام Magic Sam

لموسيقى البلوز أبطالها وبطلاتها الذين ماتوا فى شرخ الشباب. فكان  
جون لى John Lee (سونى بوى Sonny Boy)<sup>(١)</sup> وويليامسون Williamson  
قد لقي حتفه من جراء طعنة خنجر فى شيكاغو ١٩٤٧، من ألمع المغنيين  
وأكثرهم موهبة فى عزف الهارمونيكا، أما روبرت جونسون، فقد دس له  
زوج عشيقته السم وهو فى العشرينيات من عمره، ولو كان العمر قد امتد به  
لغير مسار تاريخ البلوز تماما. ورغم أنه ترك الألبومين فقط، فإن تأثيره على  
بلوز شيكاغو ما بعد الحرب العالمية الثانية كان هائلا. وننتقل الآن إلى  
موسيقى بلوز رجل آخر من مواليد المسيسيبي وكان مغنيا وعازف جيتار

(١) التاريخ الموثوق به كان عام ١٩٤٨، وقد ولد سونى بوى عام ١٩١٤. كان له فضل  
وضع الهارمونيكا كألة رئيسية فى موسيقى البلوز، وحقق شعبية هائلة فى ولايات  
الجنوب ويقال إن اللص الذى هاجمه عند عودته لمنزله فى وقت متأخر ليلا كان  
معتوها-المترجم.

وتوفى أيضا قبل أوانه: وهو ماجيك سام Magic Sam (سام ماجيت Sam 1937-1969 Maghet). وكانت آلهة الأولى هي الديدلى بو Diddly-bow (التي ذكرناها أنفا-الفصل الرابع-تعلم البلوز). وقد انتقل إلى شيكاغو وهو صبي مرهق. وبعد قضائه فترة الخدمة العسكرية، عاد إلى نوادي وحانات غرب شيكاغو، حيث كان أفراد جيله من الموسيقيين يحولون دفة البلوز نحو موسيقى الصول Soul، موسيقى جيمس براون James Brown، وأوتيس ريدنج Otis Redding، وأريتا فرانكلين Aretha Franklin، وكانت تلك الموسيقى هي الأكثر شعبية من بين موسيقات الأفارقة الأمريكيين في الستينيات. وقد سجل ماجيك سام ثلاثة ألبومات لمؤسسة ديلمارك Delmark في شيكاغو، حيث رسخ لسمعته وشهرته بصوته المطلق وعزفه السريع المتألق على الجيتار إلا أن من سمعوه في الحانات والنوادي كانوا يقولون إن الألبومات التي سجلها في الاستوديوهات قد فشلت في انتزاع تألق عروضه الحية. وفي عام ١٩٦٩ طرق الحظ أبواب ماجيك سام، وهبطت عليه أضواء الشهرة فجأة، وقد كان ذلك في مهرجان أن آربر Ann Arbor لموسيقى البلوز في ميتشيجان (شكل ٤-٢٥) الذي استمر ثلاثة أيام. وفي ذلك الحدث شارك كل الرواد الكبار المعاصرين لموسيقى البلوز بأدائهم من أمثال ب. ب. كينج B.B. King، ومادى وترز Muddy Waters، وألبرت كينج Albert King<sup>(١)</sup>، جون لى هوكر John Lee Hooker<sup>(٢)</sup>، فريدى كينج Freedy

(١) (١٩٢٣-١٩٢٢) عازف جيتار ومغنى بلوز أمريكي أحد الفرسان الثلاثة في جيتار البلوز (مع ب. ب. كينج، فريدى كينج) تأثرت به الأجيال اللاحقة-المترجم.  
(٢) (١٩١٧-٢٠٠١) ملحن ومغنى وعازف جيتار بلوز أسود ارتبط اسمه بأسلوب البوجى بوجى Boogie-Woogie للبيانو. كان أميا لا يقرأ أو يكتب -كان له معجبون كثيرون من البيض- المترجم.

King<sup>(١)</sup>، جيمس كوتن<sup>(٢)</sup> James Cotton، بيچ ماما ثورنتون Big Mama Thornton، أوتيس روش Otis Rush<sup>(٣)</sup>، تـبـون ووكر T-Bone Walker، لينتين هوبكنز Lightnin'/ Hopkins. وكان روزفلت سايكس Roosevelt Sykes<sup>(٤)</sup>، بيچ جو ويليامز Big Joe Williams، وسليبي جون إيسنس Sleepy John Estes<sup>(٥)</sup> سن هاوس Son House<sup>(٦)</sup> فكانوا يمثلون جيلا أقدم كان قد أثبت وجوده قبل الحرب العالمية الثانية. أما لوثر أليسون Luther Allison<sup>(٧)</sup>، جيمي دوكينز Jimmy Dawkins<sup>(٨)</sup>، وماجيك سام فكانوا ضمن الشباب المغنين الذي يمثل المستقبل. ولقد كان هناك حصاد ضخم لتلك المسابقة (آن آربر)، حيث كان كل فنان يحاول أن يتفوق على

- (١) (١٩٣٤-١٩٧٦) عازف جيتار ومغنى أفرو أمريكي -اشتهر بلقب قذيفة المدفع (لسمنته) The Texas Cannonball . كان أحد الفرسان الثلاثة لجيتار البلوز (مع ب. ب. كينج، وجيمس كوتن) - المترجم.
- (٢) (١٩٣٥ - ) عازف هارمونيكا أمريكي وملحن ومغنى أيضا-فقد صوته فى التسعينيات لمرض فى الحنجرة، ولكنه ظل يقوم بجولات للعزف-المترجم.
- (٣) (١٩٣٥ - ) مغنى وعازف جيتار بلوز-أعسر، ويعزف على جيتار له ترتيب أوتار مقلوب خاص به -المترجم.
- (٤) (١٩٠٦-١٩٨٣) موسيقى بلوز أمريكي اشتهر بلقب The Hony Dripper (يقطر العسل) وسجارة الضخم- ترك أثرا فى أساليب التلحين للبلوز-المترجم.
- (٥) (١٨٩٩ أو ١٩٠٤-١٩٧٧) اسمه الأصلي جون آدم إيسنس John Adam Estes اكتسب ذلك الاسم "أبو النوم" من نومه فى أثناء النهار. مغنى مميز (فى صرخات صوته) وعازف جيتار وملحن-المترجم.
- (٦) (١٩٠٢-١٩٨٨) مغنى وعازف جيتار بلوز أمريكي-كان له تأثير كبير على مادي وترز-المترجم.
- (٧) (١٩٣٩-١٩٩٧) عازف جيتار بلوز أمريكي-حقق نجاحا كبيرا منذ ١٩٥٧ عندما دعاه مادي وترز إلى خشبة المسرح-توفى بسرطان الرئة-المترجم.
- (٨) (١٩٣٦ - ) عازف جيتار ومغنى بلوز أمريكي- حقق نجاحا فى عروضه الحية Session Musician، وطاف فى جولات عالمية.

الآخرين. وفي مقالة عن ذلك الحدث، يقول ناقد البلوز جن فيشيل John Fishel، "وإذا كان هناك من تفوق على الآخرين كلهم في الإشارة ومهارة العزف بفيرتيوزية Virtuosity، فقد كان هو ماجيك سام (فيشيل 1981 Fishel).

وفي آخر يوم للمهرجان، ٣ أغسطس، وكان يوم أحد، حوالى الثالثة بعد الظهر، ولم يكن ذلك ضمن الوقت الرئيسى للبرنامج Prime Time، وصل سام متأخرا نصف ساعة يرتدى ملابس "كاجيوال" إلى أقصى حد. وكان عليه أن يستعير طبالا من فرقة أخرى، ورغم ذلك فقد ظهرا معا فى العرض، بطريقة ما فى غاية الحماس. وكان الأداء رائعا بسبب التوزيع الآلى المقتصد: جيتار كونتراباص، وطبول فقط. إلا أن ماجيك سام لم يكن عازف جيتار عادى. وفى أغنية: "أنت لا تحبينى You Don't Love Me" (القرص المدمج ٢، تراك ٤)، والتى تم تسجيلها من الحفلة وسط الجماهير، كان سام يعزف الجيتار ليؤدى به الميلودى Lead وفى نفس الوقت يستخدمه كآلة إيقاعية، يكرر بها موتيفات إيقاعية شعبية Riff مستوحاة من أعماق موسيقى بلوز فى دلتا المسيسيبى، تشير مباشرة إلى الأحاسيس الإيقاعية Grooves للمستقبل. وفوق كل ذلك، كان صوت سام ينساب فى نعومة إلى العشرة آلاف مستمع؛ إذ أحسوا بالإقاعات كما لو أن هناك قوى خفية تدفعهم إلى أن يشبوا على أقدامهم، حيث ظلوا يرقصون طوال فقرته التى امتدت إلى عشرين دقيقة.

ويتميز هذا الأداء ببراعة فنية عالية بالفعل (انظر دليل الاستماع بانتباه). ولسوء الحظ فإن التسجيلين الوحيديين الذين أخذوا منه (أو من مجموعة سام الكاملة، والتي أصدرتهما مؤسسة ديلمارك Delmark في أسطوانة مدمجة DE-645:، ماجيك سام على الهواء) كانت أصوات المستمعين هي الأعلى. ورغم سوء الحالة الفنية للتسجيل، يمكننا على الأقل الاستماع إلى السبب الذي جعل المستمعين يتجاوبون وكأنهم تحولوا إلى كتلة واحدة، فأولاً: نسمع الموتيفات المتكررة في إحكام مع إحساس سام الإيقاعي، وقد تواءمت تماماً بمعرفة فرقته، وثانياً: أن سام يتحكم على نحو أقوى عندما يتناوب بنفسه عزف الميلوديا على الجيتار ويضبط أسلوب الإيقاع Groove بدلاً عن استخدام عازف جيتار ثان. وثالثاً: يقوم نظام الموتيفات الإيقاعية الشعبية Riff لسام (مقارنة مع نظام فريد ماكديويل Fred McDowell) على إيقاعات البوجي Boogie Riffs في دلتا الميسيسيبي ويدين في جزء منه إلى عازف الجيتار والملحن الذي كان أول من سجل الأغنية (ويلي كويس Willie Cobbs)، إلا أن سام كان يؤديها على نحو أسرع، ولما كان قد أداها على مدار مئات الساعات، فقد ظل يستكمل إيقاعاتها ويحسنها حتى اكتسبت عادة متأصلة Second Nature. ورابعاً: فإن العزف الميلودي في خلفية غنائه (والفاعل معه) فيه ابتكارية وله تأثير جارف، فهو يمثل أمامية للحن Fore Ground ويتجاوب معه في آن واحد. كما أنه يضبط توقيت تغيير الدرجة بانحناء الأوتار بدقة مع الإيقاعات الموجودة في الألحان، بينما تضيف التلوينات الصوتية المتغيرة Timbral Changes (الجرس) خلال



الإيقاعات (ويتم ذلك بكتم الأوتار بيده اليسرى) إثارة للقطعة، وتجعل من سام وكأنه فرقة من رجل واحد، كما اعتاد أن يؤدي في بارات الجانب الغربى من شيكاغو، وأخيرا فإن صوته يبدو طافيا فوق الآلات، فى منطقة زمانية خاصة به. وقد استجابت الجموع لا إراديا وفى مرح معه. وإذا ما كان الجميع يقدر هذا الأداء، فإن عازفى جيتار البلوز المتمكنين كانوا يهزون رأسهم فى دهشة ويرسمون على وجوههم ابتسامة عريضة وهم يتذكرون إنجازات سام العظيمة، التى استحوذت على المشاهدين طوال عروض المهرجان. وقد كتب الصحفى والمنتج المتخصص فى موسيقى البلوز ديك شورمان **Dick Shurman** فيما بعد عن ماجيك سام كأحد جهابذة فترة ما بعد الحداثة قائلا:

"..لموسيقاه جذور فى موسيقى البوجى **Boogie** التى أحبها وفى عناصر الإثارة والتحدى الذى تخلفها أجواء البار الصاخبة. كان يمكنه أن يحول استجابة الجمهور إلى نزال مغولى وقوة فى الموسيقى، وذلك لاعتماده فى جزء من أدائه على أى أجهزة فى متاوله (مثل مكبرات **Amps** بدون وحدات تردد للصدى أو يستعير جيتارات) وأيضا لتوافر الوقت أمامه (فعادة كان يغنى حتى الرابعة صباحا)، فلقد كان ماجيك سام عالما بعيدا عن حدود الوقت فى الاستوديو، عالما لا علاقة له بالإنشاءات أو الصيغ الحاكمة" (١٩٨١).

وقد انطلق سام فى مسيرته الغنائية فور انتهاء مهرجان آن أربور. وفى الشهر التالى قام بجولة فى أنحاء أوروبا عزف فيها فى نوادى البلوز،

وكان ذلك علامة على وصوله هناك. إلا أنه توفي أول ديسمبر ١٩٦٩ فجأة إثر أزمة قلبية وهو فى الثانية والثلاثين من عمره.

#### القرص المدمج ٤:٢

أغنية أنتى لا تحبيننى  
الشعر لوليم كوبيس William Cullen و غناء  
ماجيك سام Magic Sam (سام مجيك Sam  
Maghet)، مع مصاحبة من الجيتار يعزفها  
بنفسه، وسام لى Sam Lay على الطبول،  
وعازف كونتراباص مجهول. تسجيل ميدانى  
لجيف تود تودون Jeff Tod Tidon مهرجان أن  
أربر Ann Arbor - ميشيغان أغسطس  
١٩٦٩.

الاستماع بانتباه

#### أنت لا تحبيننى You Don't Love Me

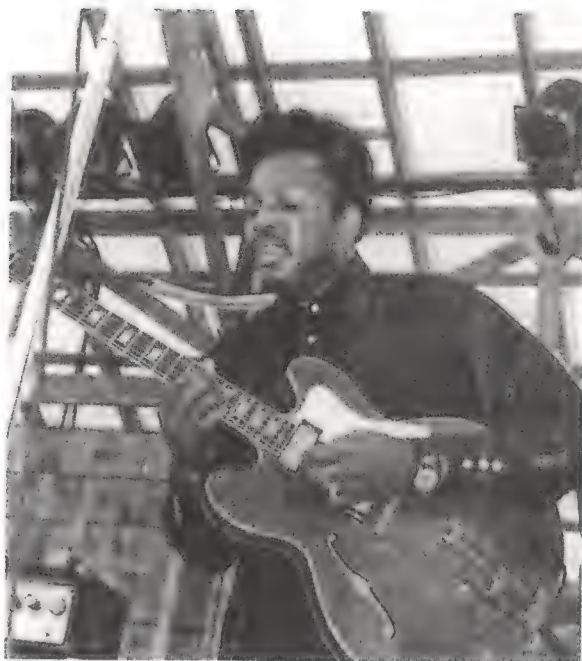
#### القرص المدمج ٤:٢٠

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى
0:00	فى تلاشٍ تدريجى للصوت يعزف ماجيك سام الموتيفات الشعبية المتكررة Riff مرتين	آه، آه، آه أنتى لا تحبيننى
0:06	يغنى ماجيك سام البيتين الأخيرين من المقطع الشعرى ١، يعزف اللحن وهو يغنى كل بيت كما يؤدى الموتيفات المتكررة Riff مرتين بعد كل بيت، مع تغيير التلوين الصوتى	آه، آه، آه أنتى لا تحبيننى ... نعم أنا أعرف ذلك. إلا انه منذ أن هجرتنى يا حبيبتى لا أعرف لى وجهة الآن

	<p>Timber ودرجة علو الصوت وانخفاضه، سواء إلكترونيا أو بكتم الأوتار بيده اليسرى.</p>	
0:30	<p>يغنى ماجيك سام المقطع الشعري ٢، ويعزف اللحن، بينما يغنى كل بيت مع أداء الموتيقات المتكررة Riff من بعده. ويؤدي الطبال سام ضربات يستجيب فيها لأنغام الجيتار الرقيقة مع تغيير التلوين الصوتي الصادر من الطبل.</p>	<p>نعم إننى أحبك وسأفعل كل ما تقولينه نعم إننى أحبك وسأفعل كل ما تقولينه، وإذا ما أحببتى يوما يا حبيبتي سأركع على ركبتى وأصلى</p>
1:07	<p>يكرر ماجيك سام المقطع الشعري ١. ويعلو بصوته عند كلمة "حب"</p>	<p>آه، آه، آه أنت لا تحبيننى ... نعم أنا أعرف ذلك آه، آه، آه أنت لى لا تحبيننى... نعم أنا أعرف ذلك. إلا أنه منذ هجرتنى يا حبيبتي لا أعرف لى وجهة الآن.</p>

1:4	يصيح ماجيك سام "أو نعم Oh Yeah" ليعطى إشارة بأن هناك فقرة استراحة قادمة	
1:43	يعزف ماجيك سام المقطع الشعري على الجيتار الكهربى، مع تغيير التلوين الصوتى ودرجة العلو والانخفاض فى الصوت بقوة لكى يميز الميلوديا من الموتيفات الإيقاعية المتكررة Riff	
2:19	يكرر ماجيك سام المقطع الشعري ١	
2:53	الختام. يكرر ماجيك سام البيت الأخير من المقطع الشعري مع تنويعات. يتغير معنى البيت الأخير فى سياق جديد ويصاحب تلك الأبيات بموتيفات متكررة.	ما من مكان أتوجه إليه يارب، ما من مأوى أذهب إليه، ألا تعرف أننى أحبك، ولكن ليس أى مكان أذهب إليه ألن تجد لى مكانا أذهب إليه، ألن نجد لى مكانا أذهب إليه.

	<p>تذييل: يعطى ماجيك سام إشارة النهاية للأغنية فى ميلوديا مألوفة Formulaic مع تغيير فى التلوين الصوتى (الجرس)</p>	<p>3:25</p>
--	---	-------------



شكل (٤-٢٦)

أوتيس روش Otis Rush يعزف فى مهرجان آن آربر  
Ann Arbor 1969 - لاحظ أنه يعزف بيده اليسري

## موسيقى البلوز اليوم

لكى نضرب مثالا لموسيقى البلوز المعاصرة، سنعود أدرأنا إلى تحفة موسيقية لمغنٍ أكبر سنا، وهو أوتيس روش Otis Rush (شكل ٤-٢٦) والأغنية هي "Ain't Enough Comin'in" (أيكفى ذلك من عائد؟) وقد حصلت على أكبر الأصوات بين تسجيلات ١٩٩٤ لقراء مجلة *Living Blues*. وتلك الأغنية وقد كتبها روش وقام بتوزيعها، تعتبر أداء رائعاً لموسيقى البلوز الحضرية المعاصرة، كما يتم الاستماع إليها حالياً، بعد مرور أكثر من عشر سنوات على تسجيلها.

ولنستمع الآن إلى القرص المدمج رقم ٢، تراك ٥. حيث تبدأ الأغنية بضربات جازمة من الطبل، وسرعان ما يدخل الكونترباس بموتيفات إيقاعية شعبية Riff ثقيلة تظل متكررة حتى نهاية الأغنية، وتتغير فى درجتها الموسيقية كلما تغيرت التآلفات. وتشبه تلك الاستمرارية الإيقاعية للكونترباس النمط الإيقاعى للجرس Bell Pattern فى موسيقى الأجييكور Agbekor لشعب الإيوى (الفصل الثالث)، وهى تعمل على ربط وتشابك الأداء كله. ويؤدى قارع الطبول ضرباته فى بساطة ولكن فى قوة واستمرارية، طبقاً لنموذج إيقاعى من ضربات ١-٢-٣-٤، مع التأكيد على الضربة ٣. وقد يكون طبال الروك أكثر نشاطاً من ذلك-وأقل عنفواناً. وصوت الكونترباس الكهربى أعلى الطبول، وهو ما يميز الموسيقى الشعبية للسود منذ السبعينيات.

## القرص المدمج ٥:٢

أغنية: Ain't Enough

Commin'in Dis Rush

Mercury لأوتس روش

.CD 314518769-21994

والمستمعون الذين يمكنهم تمييز الفرق بين التآلفات الكبيرة والصغيرة، سيدركون أن ذلك النوع يندرج تحت بلوز المقام الصغير **Minor Blues**، ويقوم على أساس التآلفات **V-IV-I** (الأول والرابع والخامس) بدلا عن التآلفات الكبيرة **Major Chords**. والكورس الأول يؤدي آليا (انظر دليل الاستماع بانتباه). ويعزف روش جيتار الميلوديا الكهربى **Lead Guitar** فوق جزء إيقاعى متكرر يحتوى على ترومبيت وساكسوفون إلى جانب أرغن. ويؤدي العزف المباشر هنا إلى ظهور جو حزين يمهد لغنائه القوى الذى يتلو ذلك. وتعرض الأغنية جزءا كمعبر **Now When** (".. **Bridge Section** **It's over**") نراه يتبع عن النمط النموذجى للبلوز ذى الاثنتى عشرة مازورة **Twelve Bar Blues Pattern**، إلا أنك من ناحية أخرى ستدرك أن الأغنية ذات بنية بلوز نموذجية (فيما عدا المقام الصغير **Minor Key**). وبعد المقطع الغنائى، يؤدي روش اللحن مرتين فى فاصل للجيتار المنفرد، يتبعه مقطع كورس يضطلع الساكسوفون فيهما باللحن، مستعيرا بعض أفكار روش اللحنية ويقوم بتطويرها. ويعود مقطع القنطرة، يتبعه مقطعان شعريان **Verses**، ينطلق بهما روش فى فاصل آلى جماعى **Instrumental Chorus**.

والآن فلنستمع إلى الكيفية التي يتذبذب بها الجيتار في بداية الكورس الأخير. وذلك التذبذب هو تريمولو Tremolo<sup>(١)</sup> (ترعيدة) وقد اشتهر بذلك التأثير عندما ينتقل بأصابعه من جانب إلى جانب على الأوتار (تريمولويدوى Hand Tremolo) وذلك بدلا عن استخدامه لقضيب التريمولو المتصل بالجيتار الكهربى.

ولقد كان لروش أسلوب أخاذ ومدهش فى الغناء. فكان مثل كثير من مغنى البلوز يخشن من صوته فى لحظات معينة كى يكثف تأثيرا عاطفيا قويا، كما كان فى إمكانه أن يحدث رعشة فى صوته، وهو تأثير يعكس الترعيدات (التريمولو) التى يؤديها على الجيتار (والعكس). وقد أطلق كتاب البلوز على صوت روش تعبيرات مثل معذب وله حدة مخيفة Tortured Harrowing Poetic with a Frightening Intensity رعب شاعرى مؤلم (روى Rowe 1979:176)، كما أطلقوا عليه أيضا "متوتر ومستبد Terror (Tense and Oppressive" (هيرتسهافت 1992:300 Herzhaft).

وليس هناك من ينكر أن روش يمتلك صوتا مكتملا وقويا. وقد تذكرت تلك الشدة والعنف فى صوته مع المنحنى الميلودى الهابط Falling Melodic Curve، بالمغنين النافاهو وهم يؤدون الأغانى المعروفة بالـ ييتشاي Yieichai ، والتى ذكرناها فى الفصل الثانى.

---

(١) الترعيش أو الترعيدة فى عزف الآلات الوترية، وهو تكرار سريع للنوتة المفردة جينة وذهابا بالإصبع أو القوس، ويكون أيضا بالتردد السريع جدا بين نوتتين - المترجم.



وتتميز الأشعار الغنائية لروش بالرشاقة مع الدقة. وفي بداية مسيرته الفنية، كان يعتمد على شاعر أغانٍ محترف يدعى ويليام ديكسون William Dixon، إلا أنه بعد ظهور أول أغانيه التي حققت شهرة، قرر أن يكتب أغانيه بنفسه "إننى أستطيع أن أكتب أحسن من ذلك" (فورت Forte 1991:109). وعندما أسمع مطلع أغنية "Aint' Enough Comin'in" اعتقد أنه يشير إلى النقاد، إلا أنه فى البيت الثانى يفصح لى روش أنه على أن أفكر فى عقد مقارنة بين المال والحب: فالمغنى يشعر بأنه يعطى الكثير ولا يحصل على ما يكفى منهما الاثنى بالمقابل.

ولكن من هو أوتيس روش؟ هل هو آخر المغنين من عازفى الجيتار استفادوا من حركة إحياء البلوز فى فترة التسعينيات؟ ليس ذلك على الإطلاق: فقد كان ذلك الرجل أسطورة بلوز منذ الخمسينيات، وكان مشهورا بين الموسيقيين وهواة البلوز الجادين، بل على مستوى الجماهير العريضة. وقد أطلق ستيفى راى فون Stevie Ray Vaughan على فرقته اسم Double Trouble تيمنًا بأعظم أغنية لروش فى ذلك العقد. كما كانت فرقته ليد زيبلين<sup>(١)</sup> Led Zepplin الإنجليزية الشهيرة تقدم أغنية روش "لا أستطيع أن أتركك يا حبيبتي I can't Quit You Baby من خلال عازف الجيتار جيمى بيدج Jimmy Page الذى كان يؤدى الفقرات المنفردة لروش نوتة

---

(١) تكونت عام ١٩٦٨ واشتهرت بتقديم موسيقى الزوك الثقيل Hard Rock، والأصوات المعدنية الصاخبة Heavy Metals التى انتشرت فى الستينيات، وكان من أفرادها جيمى بيدج Jimmy Page على الجيتار-المترجم.

بنوتة (فورت 1991: 156). وكان لعزف روش على الجيتار تأثير السحر على إيريك كلابتون Erick Clapton<sup>(١)</sup> الذي تحول إلى مريد Disciple وعندما قابل روش كلابتون في إنجلترا عام ١٩٨٦ أطلق على الأخير لقب "عازف جيتار عظيم" ومضى يقول بكل تواضع: "...كل منا يعزف مثل أحد ما" ومن الجميل أن يكون هناك من يسمع. وبالنسبة إلى، فأنا مجرد عازف جيتار ولا أحاول التأثير على أحد، بل أبذل جهدي كي أعزف جيدا فقط. وآمل أن أبيع بعض تسجيلاتي..." (فورت ١٩٩١: ١٦١).

ولد أوتيس روش في فيلادلفيا بالميسيسيبي عام ١٩٣٤ وبدأ العزف في سن العاشرة وما كان أعسر Left handed، فقد كان يعزف على جيتار مصمم خصيصا بترتيب أوتار مقلوبة، حيث تكون الأوتار الغليظة لأسفل، وهذا سبب خصائصه الصوتية (انظر شكل ٤-٦). وعلى سبيل المثال عندما يريد أن يلوى Bend نوتة ما (بشد الوتر) على الأوتار العلوية Treble strings، فإنه يشد الوتر لأسفل، بينما يشده عازف الجيتار العادي إلى أعلى (وهي عملية أصعب). ومثل بيل لوكاس Bill Locas فقد غنى روش أيضا في البداية أغاني لموسيقى الكانتري، وليس البلوز، ولم يتحول إلا في أواخر الأربعينيات، عندما جاء إلى شيكاغو وبدأ يتردد على نوادي البلوز، ليقرر بعدها أن يغنى ويعزف البلوز.

---

(١) (١٩٤٥ - ) عازف جيتار بلوز - روك إنجليزي، ومغن، وملحن. كان ترتيبه الرابع في قائمة المائة بين أشهر عازفي الجيتار - المترجم.

وعلى الرغم من أن ب.ب. كينج، وت. بون ووكر، وماجيك سام كانوا هم الموسيقيين الأكثر تأثيراً عليه، فإنه قام بتطوير أسلوبه الخاص فى تناول جيتار البلوز الحديث، حيث تميز بليوننة ورقة فى بساطة وتهذيب - فكانه معادل موضوعى لسلوك عاشق مهذب. كما كان له ميزة أخرى وهو خلوه من الأنانية، والغرور ولم يكن يبدى أى مظاهر استعراضية فى أدائه. أما استخدامه للحظات الصمت فكان متألقاً. "حسناء، يمكننى أن أعزف ألحانا سريعة، إلا أننى أحاول أن أتروى فى أدائى كى أتيح لك الفرصة لتشعر بما أقدمه .." (فى معرض حديثه مع أوبرخت Obrecht<sup>(١)</sup>). "وقد يمكنك أن تعزف مجموعة من النونات فى سرعة كبيرة، إلا أنك قد تلتفت حولك، لتجد من يقول وهو ينصت إليك، ما هذا الذى تعزفه؟ شيء يبدو جميلاً، ولكننى لا أستطيع أن أتذكر شيئاً ...". فلتترو وأنت تعزف. ولتقم بتقدير كاف للوقت الذى يفسحه المستمعون لك كى ينصتوا إلى ما تقدمه لهم ... " (٢٠٠٠-٢٤٣). ولقد كان لموسيقاه مذاق النبيذ المعتق، وكان لموسيقاه فى أحسن أحوالها تواجد عظيم، ولم تكن تبدو بأية حال أقل من قيمتها أو ذات بهرجة Flashy : فدائماً كانت ثرية فى عطائها، ومباشرة، وقوية، وتحوز على الاحترام.

كان روش مغامراً على المسرح وفى تسجيلاته، وكثيراً ما حاول تقديم شيء جديد بدلاً عن أن يظل مرتبطاً بنفس ما قدمه من قبل. وقد قال مرة لأوبرخت: "فى إمكانى أن أجعل ذلك الجيتار يردد ما تقوله الآن، ويمكننى

---

(١) جاز أوبرخت Jas - Obrecht: مؤرخ وناقد موسيقى بلوز وصحفى أمريكى - يعيش منذ ١٩٩٩ فى أن آربر ميتشيجان - المترجم.

أن أردد دعاء الرب على جيتارى، وستقول لى هذا فعلا هو نفس الكلمات بحذافيرها، كما كنت تتلوها هناك؟... يمكننى أن أجعل جيتارى يردد ما قلته بالضبط ... يمكننى أن أغنى مع جيتارى، كما أغنى بصوتى...". ولم يكن جيتار روش مجرد تقليد لما يغنيه. بل هو استجابة له مع التوسع فى معالجة معانيه، وهو ما يذكرنا بجماليات الأسلوب الأنثيفونى الإفريقى "النداء والاستجابة Call and Response. ويعتبر الألبوم الذى يضم أغنية "أيكفى ذلك من عائد Ain't Enough Comin' in نقطة تحول بارزة فى مسيرة روش الغنية. فهو اليوم واحد من أحسن أفراد المغنيين وعازفى الجيتار فى الجيل القديم، وهو جيل كانت موسيقاه قد تشكلت قبل حركة إحياء البلوز فى الستينيات.

### كلمة فى الختام

مع نهاية الألفية الثانية اكتسحت ظاهرة "موسيقى الجذور Roots Music<sup>(١)</sup> ضمن ما اكتسحت موسيقى البلوز، حيث لم يعد لفظ الموسيقى الفولكلورية Folk Music مفيدا كما يبدو كوصف أو تصنيف تسويقي Marketing Category للموسيقى الأمريكية العامية Vernacular أو

---

(١) لفظ شامل للموسيقى الشعبية الأمريكية American Folk Music وتشمل البلوجراس Bluegrass، والكانترى Country، والموسيقى الدينية المسيحية (الشعبية) Gospel، وموسيقى فرق الهواة (آلات مصنعة يدويا) Jugbands، والموسيقى الشعبية للهنود الحمر Appalachain، والموسيقى القديمة، والكاجون Cajun (موسيقى لويزيانا كما تبدو فى البلاد الفرنسية للكاديين Acadians فى كندا - المترجم.

العراقية Ethnic فى القرن الواحد والعشرين، والتي كانت بدورها قد تفوقت على خصائص الموسيقى الشعبية الكلاسيكية منذ وقت طويل (انظر الفصل ٥).

وكانت موسيقات البلوز، والهيليبيللى Hillbilly، والكائترى، والزيديكو Zydeco<sup>(١)</sup>، الكاجون Cajun، تيجانو Tejano<sup>(٢)</sup> والموسيقى الأمريكية الفطرية Native American، والروكابيللى Rockabilly<sup>(٣)</sup> هى الصيغ الرئيسية الباكورة لموسيقى الجذور طبقا لما ذكره كل من روبرت سانتيللى Robert santelli وهولى جورج وارن (Holly George warren 2002:12). ومن الممكن أن نضيف لتلك القائمة الموسيقى الدينية المسيحية (الشعبية)، الجاز، الريتم والبلوز، والبلوجراس، إلى جانب البولكا Polka، والكليزمر Klezmer<sup>(٤)</sup> والأيرلندية Irish، ومختلف التعبيرات الموسيقية لمختلف الجماعات العرقية الأمريكية. ولما كانت الموسيقى الشعبية قد ارتبطت بالقرى والمزارع الريفية، وموسيقى الجذور التى بلغت النضج داخل المدن، وإذا كان الموسيقيون الشعبيون قد التقطوا أصول تلك المهنة بصفة أساسية داخل أسرهم ومن خلال جيرانهم، فإن موسيقى الجذور قد اعتنقوا ثقافة التسجيلات التجارية، التى بدأت بتسجيل الموسيقى الأمريكية العامية American Vernacular Music فى العشرينيات وانتشرت بعد ذلك تدريجيا

- 
- (١) نوع من أنواع موسيقى الجذور نشأت فى الجنوب الغربى لولاية لويزيانا فى أوائل القرن ١٩. واللفظ فرنسى بمعنى فاصوليا Les haricots (Green beans) -المترجم.
  - (٢) أو ليتكسانو Texano الموسيقى المكسيكية الشعبية وهى من أصل أمريكى لاتينى-المترجم.
  - (٣) أحد أقدم أنواع الروك أند رول. خبا ضوؤها فى الستينيات وأعيد إحيائها فى السبعينيات والثمانينيات-المترجم.
  - (٤) نوع من الموسيقى العبرية الدنيوية Secular (وتعنى حرفيا أوعية الغناء).

الأساليب المحلية والإقليمية عبر أرجاء الأمة. وإذا ما كان معظم الموسيقيين الشعبيين من الأميين، ودون أى تعليم أساس يذكر - فقد كان موسيقيو الجذور، وخصوصاً فى أواخر القرن العشرين، من المتعلمين، حتى وإن لم يكونوا قد تلقوا تدريباً موسيقياً ممنهجاً معقولاً. وإلى جانب ذلك، فإن الموسيقى الشعبى كان ينظر إلى الموسيقى التى يمارسها نظرة تقليدية باعتبارها موسيقى المجتمع أو الجماعة، وهى لم تتطلب تصنيفاً أو تعريفاً حسب الجنس أو النوع Genre. فهى ببساطة "موسيقى" أو "موسيقانا"، أما موسيقى الجذور على العكس من ذلك، فلديه وعى تام بالنوع والأسلوب وعادة ما يكتسب قوته من الموسيقى (أو حتى يأمل فى ذلك)، كما أنه يدرك أنه جزء من التقاليد الموسيقية الأمريكية. وغالباً ما يشعر بمسؤولية شخصية بضرورة الاستمرار فى حمل تلك الرسالة (سانتلى Santelli وجورج-وارن George-Warren 2002-13). وهذا الدمج ذو الوعى الذاتى Self-Conscious Identification مع العادات والتقاليد مع ارتباطه برغبة فى دوامة لا يعد صفة مميزة للموسيقى فى المجتمع الشعبى، والذى تكون موسيقاه مجرد تعبير عن عصره وموقعه. وأخيراً، فطبقاً لما يقوله سانتلى وجورج وارن<sup>(١)</sup>، فإن فناني الجذور يكتبون ويؤدون الأغنيات التى تعكس مثل تلك الموضوعات الحديثة Themes كعلاقات تصنيفية (جنس Gender وطبقة Class)، وموضوعات تاريخية وإقليمية، وتوترات عرقية Ethnic

---

(١) روبرت سانتلى وهولى جورج وارن Rober Santelli & holly George Warren - مؤلفا كتاب Root Music - المترجم.

وعنصرية **Racial** (مرجع سبق ذكره). وتُعكس لغة الباحثين ذلك الانتقال من "الشعبي **Folk** إلى الجذور **Roots**"، بينما أخبرني فنان البلوز القديم سون هاوس **Son House** (ولد عام ١٩٠٢) أنه غنى حول موضوع النساء والرجال وما يلاقونه من متاعب في علاقاتهم البينية، وتعتقد ثقافة موسيقى الجذور المعاصرة أن موسيقات البلوز تدور حول علاقات الجنس **Gender** والعلاقات الطبقية. ويعكس ذلك الفعل المنعكس الذاتى الخاصة "الما بعد حداثة **Postmodern Quality** لحركة موسيقى الجذور.. ورغم ذلك فإن تسويق البلوز كموسيقى جذور له مساوئه. فالادعاء بأن البلوز تكتسب أهميتها بصفة رئيسية، لأنها شكلت وتركت أثرا فيما جاء بعدها من أساليب موسيقية إنما ينزل من قدرها كموسيقى تراثية. ولنأخذ بعين الاعتبار ما حدث لأى نوع أو جنس موسيقى ذاع صيته وحقق شعبية عن طريق الوسائط الإعلامية، وكتب النقاد عنه، وقام الدارسون بشرحه وتعريفه. إن بعضا من تلك الأنشطة التفسيرية قد انتقل بدوره إلى المؤدين، وتتوقع الجماهير من الموسيقى عندئذ أن تتطابق مع تلك التعريفات. والواقع أن منتجى التسجيلات، ورجال الدعاية، والكتاب، وأخيرا الدارسين، يقع عليهم جزء من المسؤولية لأنهم هم الذين وضعوا النظم والقواعد لجنس البلوز. وقليل منهم قد نشأوا فى مجتمعات أفرو أمريكية إذن كيف يتم ذلك، علما بأنه بمجرد معايرة وتوحيد موسيقى البلوز على نحو قياسي **Standardized**، فإنها من الممكن أن تتغير وتتمو، إلا أنها تظل موسيقى بلوز؟ فهل يجب على المغنين أن يظلوا على ارتباطهم بالصيغ القديمة، ولا يغيرون سوى المحتوى - النبيذ

الجديد فى الزجاجات القديمة، وقد يتبدى ذلك فى ظهور أشعار غنائية جديدة، وتوزيع موسيقى جديد، بنفس الألحان القديمة؟ وهل من الواجب أن يختار مروجو المهرجان معنى البلوز على أساس الكيفية التى يتطابقون بها مع النوع؟ وهل من الضرورى أن يدعم منظمو الفولكلور تلك القواعد؟. واليوم تتركز معظم فعاليات الثقافة الموسيقية للبلوز فى شيكاغو، وهى مدينة ذات تاريخ عريق فى احتضانها للبلوز (انظر Grazian، 2003)، حيث كانت تلك الموسيقى تقدم للسائحين فى صيغ وسيطة ذات مستوى عال. وقد نجد عشرات من نوادى البلوز فى مدن مثل هيوستون سانت لويس، ممفيس، كلاركسبيل، ميسيبى، وأوكلند-سان فرانسيسكو-وديترويت. وهناك فنانو بلوز من المشاهير من أمثال ب.ب. كينج وبادى جاى يقومون بجولات محلية، وعالمية تمولها الحكومة، مما جعلهم سفراء نوايا حسنة للولايات المتحدة فى الخارج. ولم يكن ذلك منذ فترة بعيدة عندما استمعت إلى مغنية بلوز تمتلك صوتاً قوياً ومعها فرقة مكونة من أربعة أفراد. وقد تحولت إلى دراسة الغناء الأوبرالى، وقررت أن تخوض مجال الأوبرا بحثاً عن مسيرة غنائية أحسن من البلوز. فهل تلك التحولات التاريخية، والاقتصادية، مع تغير أذواق المتذوقين أيضاً يعنى أن علينا أن نهجر نماذج ثقافتنا الموسيقية (الفصل الأول) فى مواجهة التعقيدات العالمية الواقعية. لا، إلا أننا فى حاجة إلى أن نعى أنها نموذج Model ، ومثال يحتذى Ideal. والثقافات الموسيقية ليست بالكيانات الانعزالية - فهى تستجيب للضغوط الاقتصادية والفنية،



والتفسيرية، وعموما فالتمسك والالحاق بموسيقى ما وتعريفها فى وقت ما يأتى غالبا على حساب النظرة المترامية الأطراف.

### **WWW Book Companio Website**

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت": وما هو

أكثر فى موقع **Book Companion Website** لكتابنا هذا **Worlds of**

**Music** — الطبعة الخامسة متوافرة

**Academie cengage.com/music/titon/world.**



## الفصل الخامس

### أوروبا الوسطى والمناطق الجنوبية الشرقية

تيموثى ج. كولى Timothy J. Colley

فى أصيل أحد أيام فبراير شديدة البرودة، وفى منطقة بودال Podhale، وبين جبال الألب التاترية Alpine Tatra فى جنوب بولندا، كان هناك عريس وعروس فى عربة حنطور ضمن موكب يخترق القرية من الكنيسة إلى مركز الإطفاء، حيث تم استئجار قاعتين لإقامة وليمة وحفل راقص (شكل ٥-١) لحفل زفافهما، والذي استمر ليوم بطوله وليلة فى سلسلة من الطقوس بدأت فى منزل العريس، ثم انتقلت إلى منزل العروس (وفى تلك المناسبة تم استبداله بإيجار قاعة أكثر اتساعا فى مركز الإطفاء بالقرية)، وانتقلت الطقوس إلى الكنيسة للكاتوليكية المحلية، ثم عودة إلى منزل العروس أو تلك القاعة المؤجرة لإقامة، الوليمة، وتلا ذلك عدة طقوس احتفالية إضافية، وفى مثل تلك المناسبات قد يستمر حفل الزفاف طوال الليل. وفى كثير من الأحوال، يعود الضيوف مع فعاليات حفل الزفاف إلى منزل العروس أو تلك القاعة المؤجرة لعدة ليالٍ احتفالية إضافية، تضم موسيقى حية ورقصا.

استمع إلى القرص المدمج ٢، تراك ٦، الذى تم تسجيله خلال موكب العرس من الكنيسة إلى قاعة الوليمة. وفي الجزء الأول من التسجيل نسمع غناء رجلين (يرتديان ملابس المناسبة) (شكل ٥-٢) وهما يقودان الموكب من على ظهور الخيل، والرجلان يغنيان بأعلى ما فى قدرتهما. ويطلق على مثل تلك الطائفة بيتاش Pytace (الصياحون المذيعون)، ويتم استئجارهم لقدراتهم الغنائية مع مهارة ركوب الخيل. وفي البداية سنستمع إلى وقع حوافز الجياد على الطريق، ثم غناء البيتاش، وهما يمران أمام الميكروفون. وفى منتصف الأغنية نسمع أصوات فرقعات يصدرها حبيبان يرتديان ملابس الخجر (Romani (Gypsy المتسولين، ويطلبان البقشيش من الضيوف وهما يقرعان دلاء Pails معدنية بعضى. ويمد الصبية حبلا بعرض الطريق - كبوابة لن تفتح إلا لمن يدفع. ويتجاوب البيتاش بتهديد غنائى (فى إشارات مازحة) قبل دفع الرشوة، ومن ثم ترفع الحبال. وربما تلاحظ دممة خفيفة فى بداية التراك، وذلك بسبب الرياح فى الميكروفون. والصوت الذى نسمعه من القرص المدمج مأخوذ من تسجيل فيديو للموكب فى الهواء الطلق فى يوم يهب فيه النسيم، من خلال مسجل محمول. وغالباً ما يقوم الإثنو موسيقولوجيون بعملهم الميدانى منفردين وهم يحملون معداتهم (الفيديو. والكاميرات، والمسجلات، وكراسات يدونون بها ملاحظاتهم، وميكروفونات، وهكذا). ولذا فنادر ما تكون التسجيلات على مستوى الاستوديو، إلا أنها تلتقط روح (وضوءاء اللحظة) (انظر الباب الحادى عشر الذى يتعرض لإجراء هذا النوع من البحوث).

## القرص المدمج ٢:٦

موكب الزفاف (١:٣٣): المغنيان (بيتاش Pytace)<sup>(١)</sup>  
 ستانيسلاف كروبا Stanisław Krupa، وجان  
 كرزيتوفسكى ساباتا Jan Krzeptowski Sabata، مع  
 فرقة وترية مكونة من ستانيسلاف ستيرجولا-  
 ماسينيك Stanisław-Styrczuta-Masniak - فيولينا  
 أولي، سباستيان كاربيل-بولكا Sebastian Karpieł-  
 Bulecka - فيولينا أولي، جوريك نيتون Jurek Niton  
 - فيولينا ثانية، أندريك فرلجيسكي Andrzej  
 Fraczysty - فيولينا ثانية، هنريك كرجييفسكى -  
 بوخاك Henryk krzeptowski-Bochac، فيولينا ثانية،  
 وتادوج ستيرجولا ماسينيك Tadeusz Styrczuta-  
 Masniak، باص Basy تسجيل ميداني بمعرفة نيموني  
 ج. كولي، أولجا Olcza، بولندا ١٩٩٥.

وخلف البيتاش تتهادى العربة وبها العروسان، يتبعها مباشرة عربة  
 حنطور أخرى تقل الفرقة الوترية المحلية بينما يعزف أفرادها الموسيقى  
 (شكل ٥-٣).



شكل (٥-١)

عربة نقل العروس فيولينا كاربيل-ريلون Wioleta Karpieł-  
 Replon، والعريس أندريج سكوبين Andrzej-Skupen،  
 ومعهم بعض أفراد العائلة في طريقهم من الكنيسة إلى مقر  
 الوليمة. قرية أولجا Olcza - بولندا ١٩٩٥.

(١) الفرقة الموسيقية الغنائية لحفلات الزفاف الشعبية ومعها مغنيان جهوريان على ظهور  
 الخيل-المترجم.



شكل (٢-٥)

البيتاش: ستانيسلا كروبا Stanisla Krupa وجان  
كريجيتوفسكي-لاباباتا Jan Krzeptowski Sabata يقودان  
موكب الزفاف قرية أولجا Olcza - بولندا ١٩٩٦.



شكل (٣-٥)

الموسيقيون يعزفون وهم في الحنطور في أثناء موكب  
الزفاف - قرية أولجا Olcza - بولندا - ١٩٩٥.

فى النصف الثانى من القرص المدمج، ستسمع تلك الفرقة وهى تمر أمام الميكروفون (انظر دليل الاستماع بانتباه). ويضم الموكب أيضا عدة عربات أخرى تحمل ضيوف حفل الزفاف وأقارب العروس والعريس، بينما يتبع ضيوف آخرون الموكب سيرا على الأقدام. وتلتقط الصورة الصوتية فى التسجيل تلك المناسبة الاحتفالية مختلطة بأصوات الخيول وأفراد الغجر، ولغظ الجموع وهى تسير فى الموكب، وأصوات السيارات المارة فى الطريق. ورغم أهمية الموسيقى، فإنها لا تخدم سوى جزء واحد من مشهد صوتى مركب يقدمه ذلك التسجيل الميدانى.

## الاستماع بانتباه

### موكب الزفاف

#### القرص المدمج ٢:٦

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة (١)
0:00	أصوات حوافر الخيل والرياح فى الميكروفون	
0:02	يغنى أفراد البيتاش Pytace Eotworz ze	افتح، افتح بوابة الغجر وإذا لم

(١) تم نقل ونظم Transcription وترجمة كل نصوص الأغاني البولندية بمساعدة كل من أناجاسينيك بيرسن Anna Casienica-Byrcyn، مارسين جاسينيك بيرسن Marcin Gasienica-Byrcyn، أنا ستيرجولا-ماسينيك Anna Styrzula-Masniak و دورتا دلتسن Dorota Dutsch.

تفتح سنمزقك إربا	siy totworz Ej,ty cygansko bramo Jak siy nie totworzys Ej, bedziys porombano	
(تسمع أصوات الطرق على الدلاء مع صوت الرباعي الوترى وضوضاء الموكب)		
يقترّب صوت الفرقة الوترية، وهى فى العربة التى تجرها الخيّل	0:42	
بداية اللحن (نوتة Nuta أو النوتة) مع نمط متكرر Ostinato من الفرقة الوترية	0:52	
تسمع بداية التتويج على الجملة اللحنية والنمط المتكرر من الفرقة الوترية	1:08	

ومعظم قراء هذا الكتاب حضروا حفلات زفاف بالطبع، وقد يكون زفافا طبقا للعقيدة الكاثوليكية مثل ذلك الذى نصفه هنا. إلا أن الممارسات الموسيقية مختلفة تماما. والآن هل كان فى إمكانك التعرف على تلك المناسبة كموكب عرس إذا لم تكن قد قرأت هذا الوصف؟ وإذا كان الأمر كذلك فقد تكون استنتاجاتك قد قامت على ما رأيته بدلا مما سمعته. وعلى سبيل المثال، قد تكون قد التقطت اللون الأبيض، وهو رمز العروس فى كثير من أنحاء



أوروبا، رغم أن ذلك لا ينطبق على كل التقاليد الأوروبية. ولنتفحص ثانية الشكل ٥-١، وستلاحظ أن الحسانين اللذين يشدان عربة العروسين لونهما أبيض. أما جميع الخيول الأخرى فى الموكب فهى إما بنية أو سوداء. رغم أن العروس ترتدى سترة من فرو داكن، فإنها ترتدى فستانا أبيض، ويتدلى شريط أبيض، من إكليلها فوق كتفها اليمنى، وهى تحمل باقة من الزهور البيضاء. أما العريس فيرتدى سترة ذات قلنسوة فوق كتفيه يربطها شريط أبيض (وطبقا للتقاليد يكون الشريط من نفس قماش إكليل العروس). أما الرجال الآخرون كالموسيقيين، فيرتدون سترات مماثلة ويربطونها بشرائط حمراء (شكل ٣-٥) وحتى لو لم يخبرك أحد بأن ذلك حفل زفاف، فإن التركيز والتأكيد على العروسين والتأكيد على اللون الأبيض قد يكون قد أوحى إليك بالفكرة.

وفى معظم المجتمعات تحفل حفلات الزفاف مكانة ممتازة فى النشاط الموسيقى. فهى تميل نحو ما هو تقليدى، وغالبا ما تتسم بطابع دينى، وتوثق صلة بين عدة أجيال من عائلتين، كما قد تثير ما يشبه الحنين إلى الماضى Nostalgic . ومن ثم فلا بد أن تتوافق الموسيقى مع الاحتياجات الطقسية المهيبة والجو الاحتفالى، للصغار والكبار، إلى جانب الأفكار التى تدور حول العادات والتقاليد، وكذا للبدايات الجديدة. وبصورة عامة فموسيقى حفلات الزفاف لديها الكثير فيما نقوله حول تاريخ الشعوب، ونظم العقائد، والأفكار الاجتماعية، والأسرة، والمكان.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه قد نطرح سؤالاً: هل الموسيقى التى تؤدى فى حفلات الزفاف تكون بالضرورة "موسيقى زفاف Wedding Music"؟. فى كثير من المجتمعات قد تكون الإجابة بنعم أو لا. وعلى سبيل المثال فالموسيقى الأكثر ارتباطاً بحفلات الزفاف فى أمريكا عبارة عن مؤلف لريتشارد ؟ فاجنر Richard Wagner يعرف باسم "كورس العرس Bridal Chorus" من أوبراه "لوهنجرين (1850 Lohengrin)". وعندما تفكر فى النص الشعري "هاهى العروس آتية، والكل يرتدى البياض ...". قد يمكنك تذكر اللحن. وحتى دون الكلمات، فإنك عندما تسمع ذلك اللحن، فقد يتجه ذهنك إلى حفلات الزفاف، ومن ناحية أخرى، فكثير من الموسيقىات التى قد تسمعها فى حفل زفاف فى أمريكا تتكون من أغان شعبية أو دينية وألحان عادة ما تكون خاصة بالزفاف. ونفس الموسيقى قد تستخدم فى سياقات أخرى ولا تعتبر مرجعاً رمزياً لزفاف.

ولذا، ففى موسيقى التاتراس البولندية لا نجد سوى النذر اليسير من الموسيقى التى يمكن اعتبارها خاصة بطقوس ووقائع الزفاف، فليس هناك فى موسيقى القرص المدمج، تراك ٦ غير النص الذى يغنيه الرجال على ظهور الخيل مما يجعله فريداً ويختص بطقوس الزفاف. ومن الممكن تقسيم الأصوات الموسيقية على ذلك التراك إلى قسمين بصفة عامة. فأولاً نحن نسمع غناء البييتاش Pytace دون اصطحاب ودون ميزان إيقاعى Unmetered. إن مثل ذلك الغناء يوحى بالزفاف، إلا أن نفس الغناء الممتد بصوت عال يستخدم فى مناسبات احتفالية أخرى، لا تقتصر على حفلات

الزفاف فقط. ورجال البيتاش يحسنون أداء ما عليهم كى يلفتوا الانتباه، فى أسلوب مثير، إلى الحدث المهم. أما الأصوات الموسيقية الثانية على نفس التراك من القرص المدمج وتؤديها الفرقة الوترية فهى موزونة الإيقاع، فى تباين واضح مع غناء هؤلاء "الصياحين Criers"، وليس هناك أي إيماءة موسيقية فيما تعزفه الفرقة إلا أن تلك الموسيقى هى موسيقى زفاف، فالسياق هو الذى يحدد للأغاني والموسيقى الآلية وظيفة الموسيقى (انظر الفصل الأول لمعرفة تفاصيل أكثر عن الموازين الإيقاعية Meter).

ويوضح ذلك الوصف الموجز لحفل زفاف بولندا عدة موضوعات مهمة لهذا الفصل والكتاب بصفة عامة.

وأول تلك الموضوعات هو ذلك التنوع الكبير فى الممارسات الثقافية Diversity of Cultural Practices التى نجدها فى أوروبا. وكثير من طقوس ومراسم حفلات الزفاف فى أنحاء القارة متشابهة فى بنيتها، إلا أن الأساليب الموسيقية الأساسية لمراسم الزفاف تتنوع بدرجة كبيرة. وحتى بين الشعوب التى تتشارك فى الدين الواحد، نجد أن الموسيقى المرتبطة بالزفاف قد تختلف تماما. والبولنديون الذين يتزوجون فى مثالنا هذا من أتباع الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، إلا أن موسيقى مراسم زفافهما لا يمكن مقارنتها بمراسم الزواج بين الكاثوليكين فى كل من إيطاليا وأيرلندا على سبيل المثال. وعلاوة على ذلك، مع استثناء بعض الموسيقى المستخدمة فى الكنيسة نفسها، سنجد أن الموسيقى المصاحبة لذلك الزفاف فى تتراس بولندا لا تشبه حتى موسيقى زفاف فى مناطق أخرى من بولندا.

وثانى الموضوعات المهمة هو السياق الثقافى Cultural Context . فالسياق يعتبر مكونا أساسيا لفهم وظيفة ومعنى الأصوات الموسيقية. والأصوات الموسيقية فى القرص المدمج ٢، تراك ٦، لا تدلنا على أنها موسيقى مصاحبة لموكب زفاف (فيما عدا النص الذى يغنى)، فنفس الألحان والأساليب نجدها مستخدمة فى سياقات أخرى. إلا أننا عندما نمزجها بعدة صور مع الحد الأدنى من خلفية ثقافية، سنستوعب الموسيقى كجزء متكامل مع حفل الزفاف. وفيما يتعلق بالتقاليد الخاصة التى أوردناها فى تلك المقدمة الموجزة، يمكننا أن نمضى قدما ونخمن أن تلك الموسيقى لها قدرة على النفاذ حيث تحتاجها كل من مراحل حفل الزفاف، حتى فى أثناء اللحظات الانتقالية بين الوقائع الاحتفالية (الكنيسة وقاعة الوليمة فى مثالنا هذا).

وثالث الموضوعات هو الموسيقى والهوية Music and Identity. فمن القواعد الأساسية للموسيقولوجيا العرقية هو أن تدرك الشعوب هويتها وتستطيع أن تعبر عنها، سواء على المستوى الشخصى أو المستوى الجمعى، من خلال الموسيقى. ومن ثم يمكننا أن نعرف شيئا ما عن هوية الأفراد من خلال الموسيقى التى يبدعونها، ويمارسونها، ويستمتعون بها. وقد رأينا بالفعل أنه دون معرفة ثقافية مسبقة، فإن الأصوات الموسيقية وحدها فى تسجيلنا الأول لن تدلنا على أن ذلك مشهد لحفل زفاف، رغم أن كثيرا منا قد يمكنه تحديد الخلفية الاجتماعية للأصوات الموسيقية بأنها أوروبية؟. إن أول أصوات نسمعها لرجلين، إلا أنك ما لم تميز اللغة كلهجة سلافية محلية، فإن الأصوات وحدها لن تكون علامة على أن الموسيقى ذات طابع أوروبى -

فكل شعوب العالم تؤدي بطرقها خصوصًا ما يطلق عليه أغنية. والطريقة التي يغني بها الرجلان في تداخل صوتي متعدد الأصوات **Polyphony** (انظر الفصل الأول) لا توحى بجو أوروبي، من خلال ذلك الغناء البوليفوني الذي يظهر في كثير من التقاليد الأوروبية. كما أن ذلك النوع من الغناء نجده في كثير من أنحاء العالم أيضًا. وقد تتعرف على الفرقة الوترية كأوروبية. فمن المؤكد أن الفيولينات منتشرة في ربوع أوروبا، إلا أنها تظهر أيضًا في بلاد كالهند، وأمريكا اللاتينية، وأمريكا الشمالية. وعلاوة على ذلك، فالطريقة التي عزفت بها الفرقة الوترية لمنطقة التاتراس في ميزان يمكن تقسيمه بسهولة إلى ثنائي، وفي ميلودية مميزة تصاحبها هارمونيات من فيولينات أخرى وآلة قرار، يمكن تحديد هويتها على أنها أوروبية (وذلك رغم أن الإنشاءات الميلودية والهارمونية لا تتوافق جيدًا مع ما يتدرب عليه الموسيقيون طبقًا للتقاليد الأوروبية للموسيقى الكلاسيكية، وهو ما يطلق عليه "الممارسة المألوفة" **Common Practice**<sup>(١)</sup> ويمكنك أن تدرك أن قضية الهوية تفرض وجودها ضمن أسئلة وأجوبة عديدة. وبعد أن اعتبرنا أوروبا كمنطقة جيوبوليتيكية **Geopolitical** وثقافية، سنعود أدرجنا لتلك النقطة ونحاول أن نتفهم على نحو أكثر وضوحًا للأسباب التي جعلت من موسيقات أوروبا "أوروبية **European**".

---

(١) تمثل فترة الممارسة المألوفة أو الشائعة **Common Practice Period** عصور الباروك، والكلاسيكية والرومانتيكية. وقد امتدت منذ ١٦٠٠ حتى ١٩٠٠ وقد استخدمت فيها تاليفات تقليدية وقوانين كونتر أبونطية - المترجم.

## أوروبا: نظرة عامة

ما الذى يتطرق إلى ذهنك عندما يذكر أحد ما كلمة أوروبا أمامك؟ أو دولة بعينها كفرنسا أو ألمانيا؟ وقد يكون ذلك مدينة كبيرة مثل فيينا، لندن، موسكو، أو باريس؟ وما الذى يرن فى أذنك عندما تطوف الموسيقى الأوروبية بذهنك؟ قد يفكر البعض منا فى سيمفونية لموتسارت أو بيتهوفن أو دراسة Etude لشوبان (تكون قد مارست عزفها فى أحد دروسك للبيانو)، وربما المغنية الشعبية بيورك Biork<sup>(١)</sup>، أو فرقة U2<sup>(٢)</sup>، أو حتى البيتلز Beatles. إلا أن الفرقتين الأخريين من أيرلندا، وإنجلترا جزر بعيدة عن شاطئ قارة أوروبا؟. وإذا كانت أوروبا تعرف بأنها مساحة من الأرض، فإن القارة الأوروبية تمتد من البرتغال حتى غرب آسيا شرقا. إلا أن أوروبا تمتد لما بعد مفهوم أوروبا الذى يعرفه معظمنا. وربما يوضح التعريف الثقافى لأوروبا موقفنا ويساعدنا فى دراسة الموسيقى الأوروبية. وماذا عن أمريكا الشمالية؟ أو ليس فيها الكثير مما هو أوروبى سواء فى المؤسسات الأوروبية أو الممارسات الثقافية فى الولايات المتحدة، وكندا، والمكسيك؟ إن تعريف أوروبا كمساحة ثقافية فيه الكثير الفخاخ.

---

(١) (ولدت عام ١٩٦٥) مغنية سوبرانو وملحنة وممثلة أيضا. من أصل أيسلندى. حققت شهرة كبيرة فى أوروبا - المترجم.

(٢) فرقة موسيقى روك من دبلن. تكونت عام ١٩٧٦ من أربعة أفراد - حققت شهرة فى أوروبا وأمريكا (إيدج Edge: جيتار وكيبورد، بونو Bono: غناء، آدم كلايتون Adam Clayton (جيتار باص)، ولارى موللر Larry Muller (الابن) طبول - المترجم.

نادرا ما تعتمد الطريقة التي نتعرف بها على مناطق العالم على الجغرافيا الطبيعية فقط، فلابد أن تتدخل قدرات البشر في التصنيف، والتسمية، والتقسيم. وأوروبا، مثلها في ذلك مثل الموسيقى، تتواجد كمفهوم وتصور Concept إلى جانب كونها موضوعا ملموسا وهو ما أطلق عليه بيندكت أندرسون Benedict Anderson<sup>(١)</sup> "مصطلح المجتمعات المتخيلة Communities Imagined" (١٩٩١) في كتابه بنفس العنوان. ولتحقيق هدفنا هنا، فإن مفهوم أوروبا يشمل عدة أمم تحتل جزرا Island Nations (أيسلندة، المملكة المتحدة وأيرلندا)، والدول الأمم-Nation States على الطرف الغربي من القارة الأوروبية من البرتغال في الغرب إلى الأجزاء الغربية من روسيا على الأقل شرقا. وفي الشمال هناك دول النرويج، والسويد، وفنلندا، أما في الجنوب فتوجد إسبانيا، وإيطاليا، واليونان وعند كتابة تلك الدراسة كانت تركيا على وشك الدخول في عضوية الاتحاد الأوروبي فهل يجب ضمها إلى تعريفنا لأوروبا؟ ومن الطبيعي ألا تكون أمريكا الشمالية جزءا من أوروبا، إلا أننا قد قرأنا في الفصل الأول عن الثقافة الموسيقية الأوروبية والأمريكية، ويطلق عليها أحيانا "الموسيقى الغربية. ومثلما يمكن تحديد وتعريف الكثير من ممارسات الثقافات الموسيقية المختلفة في الولايات المتحدة وحدها، نجد أن هناك مئات من الموسيقىات المميزة تنتشر بين الأمم الأوروبية بالمعنى الحرفي للكلمة. ومع ذلك، فمن الممكن تمييز أفكار معينة حول الموسيقى وأيضا طرق معينة في إبداع وتنظيم الأصوات، باعتبارها أوروبية ولا يثير دهشتنا أن استقرار الأوروبيين في

---

(١) (ولد عام ١٩٣٦): خبير أمريكي في الدراسات الشرقية. من أصل أيرلندي. أستاذ بجامعة كورنيل Cornell، وأهم أعماله كتابة المذكور (صدر عام ١٩٨٣). ويعتبر حجة في الدراسات الإندونيسية- المترجم.

الأمريكتين قد نتج عنه ممارسات موسيقية كثيرة تشارك في الحياة الأمريكية بفعالية أيضا، ولهذا السبب سنشير في هذا الفصل من أن لآخر إلى الموسيقى في أمريكا الشمالية وأوروبا ونعقد مقارنات بينهما.

### التنظيم الاجتماعي والسياسي

لدينا طرق عديدة لفهم التنظيم الاجتماعي والسياسي لأوروبا. وعلى سبيل المثال، يمكننا اعتبار أوروبا مجموعة من الدول *Nation States* الديمقراطية المستقلة، ولكي يكون هذا التعريف صحيحا، لابد أن نقر بأن ذلك ظاهرة حديثة. فأوروبا على مدار زمن طويل من تاريخها، كانت معظم أراضيها وسكانها مقسمة إلى إقطاعيات *Fiefdoms* غالبا ما كانت تتضمن تحت لواء ممالك وفيما بعد إمبراطوريات لم تخضع لتصنيف وتحديد دقيق. وكأسلوب في التفكير حول أوروبا ككل، فقد نعتبر من الأصوب أن نركز على الدين - نظرا لتأثيره الكاسح والممتد على الممارسات الاجتماعية والسياسية والموسيقية في أوروبا. ومن ثم سندخل في حساباتنا مظاهر وتجليات القومية الحديثة، لتأثيرها على الأفكار المعاصرة حول الموسيقى في مناطق أوروبا المختلفة.

### الدين والمجتمع

الأديان الثلاثة السائدة في أوروبا، ولا يعني ذلك على الإطلاق أنها الأديان الوحيدة، هي: اليهودية، والمسيحية، والإسلام، وجميعها أديان توحيدية *Monotheistic* تمتد جذورها إلى الشرق الأوسط وتتشارك في نصوص مهمة (التوراة أو العهد القديم). ورغم ما في تلك الأديان من جوانب مشتركة-



أو ربما بسبب ذلك، فإن الاختلافات بينها آخذة في العمق كل يوم وتعمل على تشكيل التفاعلات بين الأفراد والمجتمع. وعلى نحو خاص فإن التوترات بين أوروبا المسيحية وأوروبا المسلمة، قد لعبت دورا كبيرا في رسم السياسات، والمجتمعات أو الممارسات الثقافية لتلك المنطقة سواء في الماضي البعيد أو القريب (ديفيز 1996: 253-85). وللانقسامات بين مختلف الطوائف المسيحية هي الأخرى تأثيرها في أوروبا، مثلما يحدث في أيرلندا في الآونة الأخيرة. وفي هذا الفصل سنستعرض كيف لعبت تلك التوترات والاختلافات دورها في أوروبا وكيف أثرت في ممارسات الثقافة الموسيقية.

والمسيحية من بين الأديان الثلاثة هي الأطول عمرا والأكثر رسوخا في أوروبا، وقد انتشرت في أوروبا الغربية من خلال الإمبراطورية الرومانية غالبا، وأصبحت الديانة السائدة في أوروبا بحلول القرن الرابع. وعلى مدار معظم تاريخها في أوروبا، قُسمت المسيحية إلى عدة أقسام سياسية واجتماعية: الكاثوليكية الرومانية **Roman Catholicism**، الأرثوذكسية **Orthodoxy** (وبصفة رئيسية في الشرق والجنوب الشرقي)، والطوائف البروتستانتية **Protestant** (وتبلغ أقصى قوتها في أوروبا الشمالية والمملكة المتحدة).

أما اليهودية فيعتقد بها بشكل حصري جماعات عرقية يهودية، وقد كونت مجتمعا أوروبا على مر الزمن ولكنه ليس متماسكا. ولم يحظ اليهود بدولة سياسية في نطاق أوروبا على الإطلاق، وهي خاصية يشاركون فيها مع طائفة الغجر في أوروبا **European Roma**. وعلى الجانب الآخر نجد أن الإسلام والمسيحية يتمتعان بأن لهما ديانتى دولة. وقد دخلت اليهودية إلى

أوروبا حوالى عام ٧٠ ميلادية عندما واجه اليهود الشتات **Diaspora** بعد تدمير المعبد الثانى **Second Temple**<sup>(١)</sup>، وأخذوا يستوطنون منطقة البحر الأبيض الأوروبية مع الإمبراطورية الرومانية. ورغم أن أعداد المجتمعات اليهود قد تناقصت خلال قرون بفضل موجات عديدة من الاضطهاد والطرده، فإنهم نجحوا فى إقامة مجتمعات مهمة بحلول عصر التنوير فى القرن الثامن عشر. وفى معظم أنحاء أوروبا كانت مذابح الهولوكوست تستأصل شأفتهم خلال الحرب العالمية الثانية (بولمان **Bohlman** ٢٤٨: ٩) وهناك بعض المجتمعات اليهودية آخذة فى إعادة البناء ببطء، بينما يظل تأثير الموسيقى اليهودية قويا فى كثير من أنحاء أوروبا (رايس **Rice** من ١١: ٢).

ازدهرت المجتمعات الإسلامية فى أوروبا منذ قيام الإمبراطورية الأندلسية على يد المسلمين **Moorish** (من القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر) على أرض شبه جزيرة أيبيريا، والإمبراطورية التركية العثمانية (من القرن الرابع عشر حتى القرن العشرين) فى جنوب أوروبا. وقد شكل المسلمون أفرادا وجماعات مكونات مهمة لمعظم الدول-الأمم الأوروبية اليوم، كما يعتبر الإسلام ديانة سائدة فى بعض الدول والمناطق (ألبانيا والبوسنة، على سبيل المثال). إلا أن المسلمين، مثلهم فى ذلك اليهود، قد تعرضوا من آن لآخر إلى الاضطهاد وطردها من أوروبا، وعلى سبيل المثال فقد طرد كل من اليهود والمسلمين من الأندلس فى إسبانيا عام ١٤٩٢.

---

(١) أقامه اليهود فى القدس عام ٥١٦ ق.م ليحل مكان المعبد الأول الذى دمر عام ٥٨٦ ق.م عندما نفى نبوخذ نصر اليهود إلى بابل - المترجم.

إلا أن المجتمعات المسلمة ظلت قوية و متماسكة في كثير من الأمم في جنوب شرق أوروبا على مدار تاريخ طويل مثل البوسنة (انظر شكل ٤-٥)، وهناك مجتمعات أكثر حداثة آخذة في النمو، تظهر في أوروبا نتيجة لتدفق المهاجرين.



شكل (٤-٥)

مسجد في سراييفو - البوسنة ٢٠٠٤

ولكن ما هو تأثير الدين على الممارسات الموسيقية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لهي من الصعوبة بمكان، حتى ولو كانت التأثيرات عميقة ومتنوعة، وكما سنرى فى الفصل العاشر، فالعلاقة بين الإسلام والأفكار حول الموسيقى لها أهميتها، إلا أنها ما زالت مثار نزاع ومشاكسة بين كثير من المسلمين. والواقع أن التأثير الأعظم كنتاج صوتى **Sonic Production** للعالم الإسلامى هو تلاوة القرآن، وهو ما لا يعتبر موسيقى بأى حال. ورغم ذلك. فإن قواعد تلاوة القرآن نراها تتعكس فى أنظمة المقامات الديوانية **Modal Practices** لدى أساتذة الموسيقى الكلاسيكية عند المسلمين، كما يمتد تأثير تلك القواعد إلى مختلف الحليات الصوتية فى بعض صيغ الموسيقى الشعبية. والأذان الذى يُرفع خمس مرات يوميا، هو جزء من المشهد الصوتى **Sound Scape** فى المجتمعات الإسلامية، ما زال يفرض وجوده فى مناطق بالجنوب الشرقى لأوروبا، وبين الجيران المسلمين فى كثير من العواصم الأوروبية الأخرى. وقد ترك المسلمون أثارا فى الآلات الموسيقية الغربية أيضا. فكل من الجيتار والفيولينا ينحدر من آلات موسيقية شرق أوسطية، والجيتار بالذات ينحدر من العود الذى قدم إلى الأندلس مع الفتح الإسلامى.

وتتكامل الموسيقى اليهودية مع الموسيقين فى ممارسات وأنشطة موسيقية فى كثير من مناطق أوروبا (انظر أرمستيد 1979 **Armistead**، بولمان 2000 **Bohlman** أ، ٢٠٠٠ ب). والموسيقى اليهودية فى أوروبا تتضوى تحت نطاقين رئيسيين من التقاليد: السفاردين **Sephardic** والأشكناز

Ashkenazic وأصل اليهود الأشكناز من شبه جزيرة أيبيريا، إلا أنهم طردوا منها من القرن الخامس عشر. وقد نزح الكثيرون معهم إلى البلقان في الجنوب الشرقي من أوروبا، وبعضهم استقر في الجزر البريطانية أو البلاد الواطئة (هولندا)، بينما ترك آخرون أوروبا. وقد كان لليهود الأشكناز أدوار بارزة في ألمانيا، وأستراليا، وأوروبا الشرقية، حيث تركزت الهوية عند اليهودية الأوروبية حول الديانة، واللغة، والممارسات الثقافية الأخرى، بدلا عن التركيز على الارتباط بمواقع معينة أو دول أو ممالك. ورغم ذلك فقد تطورت موسيقى معبرة ذات هوية ثقافية يهودية كاستجابة لابتكارات تقاليد قومية منذ القرن التاسع عشر (بولمان 2000: ٢٤٩) وتشمل الأمثلة المجموعات الآلية المسماة كليزمر Klezmer، التي تمارس من خلالها الموسيقى الطقسية والمناسبات الدينية سواء داخل أو خارج المجتمعات اليهودية. وفي كثير من مناطق شرق أوروبا كان الموسيقيون اليهود من أساسيات حفلات الزفاف لغير اليهود، وفي عديد من المدن والمناطق عبر أوروبا، كان الموسيقيون اليهود يعدون من بين كبار الموسيقيين حتى حدوث المحرقة "الهولوكوست". وبينما وصل التكامل بين الموسيقى اليهودية والموسيقى الأوروبية الأخرى إلى درجة عالية تم فيها تشخيص الأفكار الجمالية لكثير من العازفين اليهود، نجد أن الموسيقى الغنائية قد عملت على تعريف الهوية اليهودية من خلال استخدام اللغة (اليديشية Yiddish)<sup>(١)</sup> لكثير

---

(١) ظهرت لهجة اليديشية Yiddish عند انصهار اللهجات المحلية الألمانية لليهود الأشكناز مع اللغة العبرية والآرامية والسلافية مع آثار من لغة الرومانس Romance language، وتكتب بحروف عبرية ويتكلم بها اليهود في روسيا وأوروبا الوسطى.

من اليهود الأشكيناز، واللادينو Ladino<sup>(١)</sup> لليهود السفارديم إلى جانب العبرية المستقاة من نصوص دينية ودينية). وتعتبر Oifn pripetshik التي سنناقشها فيما بعد، مثالا لأغنية باللهجة البيدية من التقاليد الإشكنازية.

وتشتمل مع القوى الحاكمة التي حققت أعظم نجاحات، احتفظت المسيحية بالأفضلية السياسية في معظم مناطق أوروبا جنبا إلى جنب مع تقلدها لأمر الحكم. وعلى غرار المساجد والمعابد اليهودية، كانت الكنائس المسيحية في خدمة المؤسسات لنشر الأفكار الاجتماعية الثقافية Sociocultural والممارسات على نطاق واسع في أنحاء أوروبا، بين الممالك وعبر الحدود القومية. وعلى سبيل المثال، فاللغة الرسمية للكنيسة الكاثوليكية الرومانية هي اللاتينية. ورغم ذلك فإن حركة الإصلاح فاتيكان- ٢ Vatican II التي تأسست في الستينيات قد سمحت بأداء القداس باللغة العامية Vernacular ، بينما الموسيقى ذات النصوص اللاتينية مازالت شائعة في الكنائس حول العالم. وهناك مثال آخر لتعديلات مفاهيمية خاصة بالسلام الموسيقية والمقامية Modality (تنظيم الدرجات Pitches كما تستخدم على نحو نموذجي في لحن ماء، انظر الفصل-١) التي انتشرت عبر أوروبا مع الكنيسة.

وقد دعمت الكنيسة أيضا تقاليد تعلم القراءة والكتابة، بما فيها التعليم الموسيقي. وما زال نظام تدوين الموسيقى يستخدم في كثير من مناطق العالم اليوم (نظام المدرج ذا الأسطر الخمسة المستخدم في هذا الكتاب) وهو نظام

---

(١) الأسباعية: Ladino لهجة مزيج من الإسبانية والعبرية.

تم تطويره منذ القرن الحادى عشر واستقر فى صيغته المعروفة والمستخدمه اليوم منذ القرن السابع عشر. وقد عملت القدرة على تدوين كثير من سمات الموسيقى (وخصوصا الدرجة، الإيقاع، وزمن النوتة Duration) على إحداث تغيير جذرى فى مفهوم الموسيقى نفسها، وهى تشكل ملامح أحد التقسيمات الأيديولوجية بين ما هو كلاسيكى، وما هو شعبى فى الموسيقى الأوروبية. والتدوين Notation يسهل أيضا مفهوم وتأليف الموسيقى الحية ذات الصيغ الكبيرة (الموسيقى الخالصة دون نصوص، وعلى سبيل المثال الكونشرتو والسيمفونية)، كما يغير بدرجة ما ظاهرة الهارمونية التى سنناقشها فيما بعد.

وفى سياقات معينة أكثر محلية، شجعت التقاليد الكنسية أنواعا معينة من الأنشطة الموسيقية. وعلى سبيل المثال مؤسسة الأخوة الكاثوليكية الرومانية فى إسبانيا لديها تقاليد بقرع طبول كبيرة Bass Drums وطبول جانبية Snare Drums فى يومين من السنة فى أثناء أسبوع الآلام Holy Week (قبل عيد الفصح)، وهو إجازة سنوية كنسية تشمل عيد الفصح Easter (انظر - Colorful Ethnography and Recordings of Some of ..The Dynamics of This Drumming Traditions Plastino 2001, 2003 والكنيسة الكاثوليكية الرومانية بوجه خاص لديها إجازات كثيرة ومواكب احتفالية تصلح كمناسبات لموسيقى من نوع خاص. وقد قامت حركة الإصلاح البروتستانتي، والتى بدأت فى القرن السادس عشر بتقسيم جزء كبير من أوروبا الغربية إلى طوائف بروتستانتية (ومعظمها فى شمال

أوروبا) وكنائس كاثوليكية رومانية (فى الجنوب بصفة أساسية). وهكذا  
أوجدت الكنائس البروتستانتية صيغا موسيقية جديدة، خصوصا الغناء  
الكورالى الجماعى Chorale الذى يؤديه جموع المصلين. وبعض من تلك  
التراتيل الكورالية الاحتفالية كانت مصاغة على نصوص باللغة العامية  
Vernacular أو صيغ ميلودية شائعة (شولينبرج 74:2000 Schulenberg).  
انظر Mighty fortress (القلعة الحصينة التى سنناقشها فيما بعد كمثال على  
التراتيل الكورالية اللوثرية (الإعداد ٣:٥).

ومن الواضح أن جميع الأديان الثلاثة المذكورة هنا قد تركت آثارها  
على الثقافة الموسيقية لأوروبا، ورغم ذلك فإن أعظم تلك التأثيرات شأنا  
وأكثرها انتشارا على الممارسات الموسيقية كانت السمات الاجتماعية  
المنتظمة لتلك الأديان، وواحد من أهم تلك التأثيرات شأنا وأكثرها انتشارا  
على الممارسات الموسيقية، لتلك وواحد من تلك التأثيرات هو البنية  
الاجتماعية Social Structure، حيث يقيم الدين فى بعض الحالات مجتمعا  
دينيا فى نطاق المجتمع ككل. والثانى هو تأثير الطقوس الأسبوعية للعبادة، أو  
كما فى الإسلام، تكون الأحداث الصوتية اليومية وهى على مستوى فنى رفيع  
مثل الأذان وتلاوة القرآن. ومثل تلك الممارسات الموسيقية، ومقارباتها مع  
اللحن والإيقاع، والبنية الشكلية Formal Structure، وعما إذا كان هناك  
آلات موسيقية أو ممنوعة، مع الممارسة المقننة بنوع الجنس Gender  
المفروضة على المجتمعات، وهكذا، تعمل على تغذية المشهد الصوتى  
Sound Scape بطرق لا يمكن تفادى تأثيرها. وعلى الرغم من أن تأثيرات  
الدين على الممارسات الموسيقية تنتشر على نطاق واسع، فإنه يكون من



الخطأ افتراض أن معظم الموسيقى الأوروبية تصنف على أنها مسيحية، يهودية، أو إسلامية. فالأنشطة الموسيقية في العادة لها ميول نحو العالمية، بمعنى أنها تنتشر في حرية من فم إلى أذن حول العالم، ولا علاقة لها بأى دين أو حدود سياسية.

### القومية والدول الأمم Nationalism and Nation States

تعتبر الممالك والإمبراطوريات الوحدات الاجتماعية والسياسية السائدة في أوروبا، وهى التى قد أفسحت الطريق تدريجيا إلى مفهوم الدول الأمم Nation States التى تميز أوروبا اليوم، وقد بدأ ذلك التحول فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وأهم الأحداث التى تركت آثارها على تلك التحولات تشمل إعلان الاستقلال الأمريكى فى عام ١٧٧٩ (إعلان الاستقلال عن الملكية الأوروبية)، وفى عام ١٧٨٩ كانت الثورة الفرنسية. وتختلف فكرة الدولة-الأمة بصفة أساسية عن فكرة المملكة أو الإمبراطورية (والصيف الأخرى للأسر الحاكمة Dynasties)، وذلك فى أن السلطة تتمركز فى شعب الدولة، بدلا عن سلالة الحكام فى مملكة ما وهناك اختلاف آخر وهو أن السلالات الحاكمة، مثلها فى ذلك مثل الدين، عادة ما تدعى أن لها حقوقا إلهية فى الحكم (وايت 2000: 54-94 White) أما الدول - الأمم فلا تزعم ذلك الحق الإلهي غالبا، رغم أن المجتمعات الحديثة، قد تزعم هى الأخرى حقا إلهيا لدعم جدول أعمالها ...!

لقد نمت القومية كفكرة من رؤى عصر التنوير والفلسفة الرومانتيكية فى أوروبا الغربية، بما فى ذلك من أفكار حول السلطة العقلية العلمية، وحقوق الإنسان، والخير للمجتمع كافة<sup>(١)</sup>. وقد تطلبت الطرق الجديدة لتصور النظم الاجتماعية أنها تتصاعد رأسيا من الشعب نفسه، بدلا عن صدورها نزولا عن طريق الملك أو الإمبراطور أو الأمر الإلهى، أساليب جديدة لتعريف الوحدات الاجتماعية. ولم تعد نظم الحكم أو الحكومات مجرد شعوب تسعى على الأرض يحكمها ملك، بل مجموعة من الناس ترتبط معا فى منطق ما من خلال ممارسات ثقافية مثل اللغة، الموسيقى، الأزياء، والدين. واليوم قد تبدو مثل تلك التجمعات الاجتماعية فى نطاق الأمم ككيان بارز أو مثير للمشاكل. وفى النهاية، نحن نتوقع من الألمان أن يتحدثوا الألمانية، ومن الفرنسيين أن يتحدثوا الفرنسية، والبولنديين البولندية، وهكذا إلا أن اللغات القومية لم تتم من التربة، بل هى نتاج التعليم القومى مع ترسيخ الاستقرار (ولو بالقوة) وعمليات التطهير العرقى.

ورغم ذلك فإنه ليست كل الدول الأمم مصرة على لغة واحدة متفردة وعلى سبيل المثال، فالسويسريون يتحدثون الفرنسية والألمانية، والإيطالية (وليس هناك لغة تسمى اللغة السويسرية)، واللغة الألمانية هى اللغة الرسمية للنمسا، وهكذا.

---

(١) للاطلاع على نظريات الأمم والقومية، انظر Anderson 1991; Gellner 1997; Hobsbawm 1990; Hutchinson and smith 1994; smith 1998. for statements specifically on music and nationalism, see Austerlitz 2000; Bohlman 2004, Frolova-walker 1998.

وتتضح التحديات التي تقف في وجه فكرة الأمة (وحدة ذات أهمية ومغزى بين شعب ما) والدولة والأمة (وحدة سياسية في نطاق الدولة) حتى على مستوى النظرة المتعجلة في أى دولة - أمة حديثة، ومن الموضوعات الشائعة في النظريات الحالية للقومية هي أن الأمم ليست كيانا طبيعيا، موروثة، أو ثابتا، بل يجب أن يتم اختراعها (هوبشوم ورينجر Hobshawm and Ranger 1983) وتصورها وكأنها من وحى الخيال (أندرسون Anderson 1991). وكما يشرح فيليب بولمان (80-35: Philip Bohlman 2004) فقد لعبت الموسيقى دورا مهما في خلق أساطير الأمم منذ أن ظهرت فكرة القومية. ونتيجة لذلك، فإن كثيرا من أفكارنا حول الموسيقى في أوروبا متأثر بقوة بعقيدة مفادها أن الموسيقى توفر لنا معلومات عن جوهر الشعوب (الأمة)، وأنه كلما انتقل المرء من دولة -أمة إلى دولة - أمة، يمكنه أن يتوقع أن ينعكس التغير على الموسيقى القومية وابتكاراتها. وبمعنى آخر، فمفهوم (وعقيدة) الموسيقى القومية هو في النهاية ابتكارات بشرية، مثل كل الممارسات الثقافية الأخرى.

وتعتبر الممارسات الثقافية من الإنجازات الابتكارية وليست بالضرورة كيانات طبيعية، إلا أنها ليست من الواقع في شيء، وسنتناول أمثلة لموسيقى بولندية وبوسنية Bosnian، وألمانية، ويهودية، وتركية - غجرية، وبلغارية. وسيكون أسلوبنا في تناول تلك الموسيقى هو التعرض لها في سياقها المحلي، والاقتراب من الأشخاص الذين أبدعوا، وجمع معلومات عن هؤلاء الناس وأماكن معيشتهم من واقع ممارساتهم الموسيقية.

## أصوات الموسيقى الأوروبية

فى هذا الكتاب، وهو موجه إلى العالم المتحدث بالإنجليزية وقد تم تسويقه على نطاق واسع فى أمريكا الشمالية وأوروبا، يتم إلقاء الضوء على عناصر شائعة فى الموسيقى الأوروبية، والكثير منها يعتبر مألوفاً لقرائنا، وقد لا يجد القارئ فيها ضرورة. إلا أنه لما كان علماء الإثنوموسيقولوجيا يدرسون كل الثقافات الموسيقية، بما فيها الأوروبية وأمريكية، فقد يكون من المثير أن تعرف ما يحدث عندما نطرح نفس الأسئلة حول موسيقى مألوفة والتي نطرحها حول موسيقى غير مألوفة. وفى بعض الأحيان تكون النتائج مذهشة تماماً. وإذا ما ناقشنا السمات الأربع للصوت الموسيقى، التى قدمناها فى الفصل الأول (الإيقاع والوزن الإيقاعى (البحور Meter) الميلودية، الهارمونية، والصيغة)، سنذكر مدى ما شارك به الأوروبيون فى موسيقى العالم.

### الإيقاع والبحر (التفعيلة الإيقاعية الشعرية للموسيقى) Meter

فلنستمع مرة أخرى إلى القرص المدمج ٢، تراك ٦، مع تركيز انتباهك مع الإيقاع وفى الجزء الأول نسمع غناء رجال على ظهور الخيل يغنون، ومن الممكن تفسيره كغناء فى إيقاع حر، أو دون ميزان إيقاعى Meter. ورغم أن معاودة الاستماع قد تكشف عن نبض بطيء، إلا أن ذلك النص ليس منتظماً أو على قدر من المرونة. والجزء الثانى من هذه الموسيقى، نسمع فيه فرقة وترية، لكنه موزون وله تفعيلة إيقاعية واضحة، أى أن هناك نبضاً واضحاً (ضربات إيقاعية Beats) منتظمة طبقاً لنمط

متكرر. والموسيقى لا تبدو واضحة دائما من خلال خبب الخيول، وضجيج العربات، وأصوات الريح، ولغظ المدعوين في الزفاف، إلا أن الاستماع بانتباه وإعادة الإنصات سيكشف أن هناك نوعًا من الموثيفة المتكررة **Ostinato** (خط لحنى في القرار يتكرر عزفه في إلحاح) توقعها ثلاث آلات وترية في حجم التشيللو ويطلق عليها اسم "باسى" **Basy**، إلى جانب فكرة ميلودية تعزفها آلتا فيولينا (عدد ٢ عازف فيولينا أول). وإذا ما حددنا نوتة نوار **Quarter Note** لتلك الأرجحة الثابتة بقوس "الباسى"، واتخذنا قرارا بأن كل مازورة **Measure or bar** ستحتوى على اثنتين من ربع النغمة (نوار) (ميزان ٤/٢)، فقد نتمكن من سماع النمط يتكرر بعد خمس مازورات. ويلفت انتباهك، وأنت تحاول الاستماع إلى الموسيقى بتلك الطريقة، إلا أن عازفى الفيولينا والباسى هم من أبرع عازفى منطقة بودال فى بولندا، وكما هى العادة هناك، فهم لا يعزفون نفس الشيء مرتين بنفس الدقة على الإطلاق. والتنويع يعتبر علامة الموسيقى الحق فى تلك المناطق.

ونعتبر تلك الطريقة مفيدة عند تحليلنا للموسيقى الأوروبية. فأولاً: سنحدد من خلالها إذا كانت الموسيقى ذات نبض **Pulse** أو ضربات إيقاعية **Beat**، وثانياً: إذا كان الأمر كذلك، فسنحدد كيف تتنظم الضربات فى موازير، وثالثاً: فسنحدد من خلالها أيضاً كيف تتجمع الموازير كى تكون عبارات **Phrases**. ويتطلب مثل ذلك النوع من الاستماع المركز إلى تدريب وممارسة، إلا أنك لو صرفت وقتاً لاكتساب مثل تلك المهارة ستكون قادراً على إعطاء ملاحظات قيمة حول الصيغة والبنية **Structure** لكثير من الموسيقى الأوروبية.

ويلقى جزء الفرقة الوترية على القرص المدمج، تراك ٦، الضوء على معظم السمات الإيقاعية المشتركة في الموسيقى الأوروبية: فولكلورية Folk، شعبية Popular<sup>(١)</sup>، وكلاسيكية Classical. وتلك السمات، وقد شرحناها في الفصل الأول، تتقاسمها معظم الموسيقى التي تتردد في أمريكا. والجزء الثاني من موسيقى القرص المدمج، تراك ٦ به نبضات أو ضربات منتظمة (أول مستوى من التحليل الإيقاعي) وهذا يعتبر مثالا للميزان الثنائي Duple Meter ، ويشير ذلك إلى أن عدد النبضات في كل مازورة يقبل القسمة على ٢ (وعادة ما يكون ٢ أو ٤ ضربات في المازورة) والميزان الثنائي هو أكثر الإنشاء الإيقاعي شيوعا في الموسيقى الأوروبية. وعندما نطبق المستوى الثالث للتحليل الإيقاعي وهو عدد المازورات التي يمكن تجميعها كي تكون جملة موسيقية- على مقطع الفرقة الوترية، فسنجد إنشاء لعبارة غير شائعة في أوروبا، فالوحدات الميلودية تبدأ عند قراءة العداد ٠٠:٥٢ و ١٠:٠٨ في دليل الاستماع بانتباه. وكل جملة في ذلك المثال مكونة من خمس مازورات، وهو طول غير معتاد في الموسيقى الأوروبية، تستغرق الفكرة الميلودية كلها ثلاث عبارات (خمس عشرة مازورة). وتكون الموسيقى ذات العبارات المكونة من خمس مازورات نوعا مهما في الموسيقى على طول الحدود البولندية والسلوفاكية، إلا أنها في أوروبا بصفة عامة، تكون العبارات من

---

(١) تجدر التفرقة هنا بين مصطلحي الفولكلورية Folk والشعبية Popular في الموسيقى، فالأولى تشير إلى تراث متراكم، أما الثانية، فهي إشارة لنيوع وانتشار في مرحلة ما كأن يقال روك، وهيلي بيلي وهكذا .. المترجم.

ذوات الأربع مازورات أكثر شيوعا وأحيانا تتحول إلى عبارات من مازورتين أو ثماني مازورات.

وثاني الإنشاءات الأكثر شيوعا للموازين الإيقاعية في الموسيقى الأوروبية يتكون من مازورات بها عدد من الضربات يقبل القسمة على ثلاث ويسمى ميزان إيقاعي ثلاثي Triple meter. وموسيقى الفالس تعتبر مثالا ممتازا للميزان الإيقاعي الثلاثي (واحد اثنين ثلاثة، واحد اثنين ثلاث،... إلخ). والأغنية البيدية Yeddish "أوفن بريبتشيك" Oifn Priptshik (القرص المدمج ٢، تراك ٧) هي مثال لتنظيم الميزان الإيقاعي الثلاثي،

#### القرص المدمج ٧:٢

(Oifn Priptshik (٣: ٤٩)

مارك فارشافسكي Mark Warshawsky  
كاترينه مايتزل Katherine Meitzel (غناء)،  
ليلي جوردون Lillie Gordon، ووالف  
لوي رالف Ralphi Louis، نظم ميتزل Meitzel،  
جوردون Gordon، ولوي Olwey تسجيلات  
الأسفونديو: كليفون كيلي Kevin Kelly -  
جامعة كاليفورنيا، سانتا باربارا ٢٠٠٦.

الاستماع بانتباه

#### أوفن بريبتشيك Oifn Pripetshik

#### القرص المدمج ٧:٢

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة
0:00	مقدمة آلية، جيتار وفيولينا	
0:09	المقطع الشعري ١ Oifn prpeshik brent a fayer! Un in shtub	نيران صغيرة تشتعل في الفرن والبيت يعمه الدفء والرابي يعلم الأطفال الصغار حروف الهجاء

	iz he's Un der rebe larent klene Dem kenderlach aleph bez.	
	ويتكرر البيتان الأخيران	
انظروا الآب يا أطفالي تذكروا يا أعزائي ما تعلمونه هنا كرروه مرات ومرات komets aleph.o يتكرر البيتان الأخيران	لازمة Refrain Zet zhe: Kinderlach gedenkt zhe layere Vor ir larent do Zogt zhe hoch a mol un take noch amol Komets aleph 0 (alphabet chant).	0:33
فلتدرسوا أيها الأطفال برغبة أكيدة وهذا ما أقوله لكم من يعرف عبريته أولا سيكسب علما كجائزة	المقطع الشعري ٢ Lernt kinder mit gros chéshet Azoi zogich aich on Ver s'vet gicher fun aich kenen ivere Der bokumt a fon. (يتكرر البيتان الأخيران)	1:05
	لازمة Refrain	1:29
وعندما تكبرون يا أطفالي ستفهمون كم من الدموع في حروف الهجاء وكم من نحيب.	المقطع الشعري ٣ Az ir vet kinder elter vern Vet ir alen farshtén Vi fill in di oisyes ligh tren Un vi fil geven (يتكرر البيتان الأخيران)	2:01
	لازمة Refrain	2:26



2:58	المقطع الشعري ٤ Az ir vet kinde dem goles shlepn Oisgemutshet zain Zolt ir fun di oisyes koach shepn Kukt in zé arain (يتكرر البيتان الأخيران)	يا أطفالى عندما تكبرون وسط العذاب مع الكفاح فى المنفى فلتتظروا فى أحرف الهجاء وتستلهموا القوة
3:22	لازمة Refrain	
	الترجمة الإنجليزية - كاترينه مايتسل Katherine Meizel وآرثر شفارتس Arthur Schwartz.	

ورغم ذلك، فالأغنية لا تبدو فى إيقاع الفالس وكما تشير العلامات على العبارات فى المدونة المجهزة 5-1 Transcription، فإن كل عبارة مكونة من ٤ مازورات، تشير إلى الإنشاء الأوروبى الشائع للجملة الموسيقية.

وترنيمة عيد الميلاد "الفرحة تعم العالم Joy To The World" التى ذكرناها فى الفصل الأول، أكثر الإنشاءات السلمية Scale Structure فى الموسيقى الغربية، كما تصور لنا أيضا ميولا إيقاعية أوروبية شائعة. فلحن تلك الترنيمة وضعه الأمريكى لويل ماسون Lowell Mason (١٧٩٢ - ١٨٧٢)، إلا أنه كان مؤلفا موسيقيا "أوروبيا" أمريكيا استخدم تأثيره كمعلم فى استبدال الألحان المفوجة Fuguing Tunes الأمريكية والتراويل Anthems من القرن الثامن عشر، وهى ألحان كانت فريدة فى نوعها بالأساليب الأوروبية، التى كان يعتبرها هى الأساليب الأوروبية الصحيحة (ماكيم

Mckim (١٩٩٣: ٤٧) وعلاوة على ذلك، فإن ترنيمة "قلبتهمج الدنيا" تستعير  
فكرتين ميلوديتين من أورتوريو المسيح **Messiah** لجورج فريدريك هاندل  
(١٦٨٥ - ١٧٥٩) **George Frederick Handel**



Oif -n prj-pet-shik brent a fa-ye-rl Un in shtub iz hés.



Un der re - be ler-ent klé-ne kin-der-lach Dem\_\_ a - leph bész.



Un der re - be ler-ent klé-ne kin-der-lach Dem\_\_ a - leph bész.



Refrain Zét zhe kin-der-lach ge - denkt zhe ta-ye re Vos ir ler - ent do



Zogt zhe noch a mol un ta-ke noch a mol Ko-mets a - leph o.



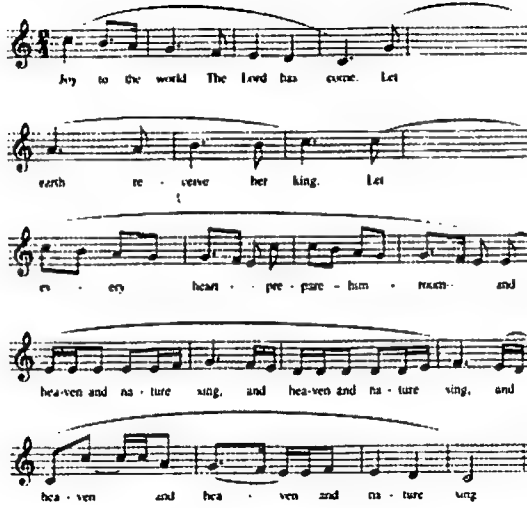
Zogt zhe noch a mol un ta-ke noch a mol Ko-mets a-leph o.

#### المدونة المجهزة ٢-٥

أوفن بريبتشيك **Oifn Pripershik** لمارك فارشوفسكى  
**Mark Warshawsky** النص واللحن تم تجهيزهما من  
باستماك (1994. 72-73)

وحتى إذا ما كان قد تم تأليفها في أمريكا، فإن ترنيمة "فلتبتهج الدنيا" هي تأليف موسيقى أوروبي خالص، وتصور لحنا وإيقاعا أوروبيا نموذجيا.

وإذا ما تأملت الإيقاع بانتيابه، واستطعت أن تغنى الترنيمة باستخدام المدونة المجهزة ٥-٢ كمرجع لك. ستجد أنها في إيقاع ثنائي (٤/٢) وكل الجمل، فيما عدا واحدة، تحتل ٤ مازورات (لاحظ أن كل جملة، باستثناء الجملة الأولى، تبدأ بنوطة كروش واحدة One eithth note (٥) قبل كل مازورة. ويسمى ذلك في الموسيقى "تقصير Pickup" والجملة الثانية مع الكلمات "دع الأرض تستقبل مليكها Let the earth receive her king "تقف وحدها كجملة من ثلاث مازورات فقط. وهناك إنشاء جملة أكثر نموذجية نجده في ترتيلة "القلعة الحصينة A Mighty Fortress من تأليف مارتن لوثر Martin luther (١٤٨٣ - ١٥٤٦) (الأغاني)، وهو أحد قادة الإصلاح البروتستانتي ومؤسس الكنيسة اللوثرية. وتلك عبارة عن لحن في ميزان إيقاعي ثنائي ويتكون من جمل من أربع مازورات، كل منها مقسم إلى جملتين فرعيتين من مازوريتين (المدونة المجهزة ٥-٣) إلا أن الجملة الأخيرة تقع في مازورتين فقط، وهي عبارة عن اقتباس ميلودي من النصف الثاني للجملة الأولى. إن تلك الأمثلة الثلاثة المأخوذة من التقاليد الموسيقية البيدية، والأوروأمريكية، ثم الألمانية على التوالي لتصور لنا الاتجاه العام في الموسيقى الأوروبية نحو تنظيم الميزان التقافي أو الثلاثي للنبيض الموسيقي، وغالبا ما تتجمع في جمل من أربع مازورات.



### المدونة المجهزة ٢-٥

"الفرحة تعم العالم Joy To The World" لويل ماسون  
Lowell Mason. النص إسحاق واطس Isaac Watts.



### المدونة المجهزة ٣-٥

"القلعة الحصينة A Mighty Fortress" لمارتن لوثر Martin Luther.

وكمثال مقابل، فلنستمع إلى القرص المدمج ٢، تراك ٨، ويحتوى على موسيقى راقصة للزفاف من بلغاريا تدعى روتشينيتا Ruchenitsa. وقد قام الموسيقولوجى الإثنى تيموثى رايس Timothy Rice بتسجيل ذلك المثال عام ١٩٦٩ فى حفل زفاف بقرية تينيفو Tenevo قرب بلدة يامبول Yamobl فى المنطقة التراسية Tracian Region ببلغاريا (لمزيد من التفاصيل، انظر Rice ١٩٩٤: ١٦ - ١٨) ويؤدى الرقصة فرقة شعبية مكونة من آلة الجيدا Gaida (القرب)، الكافال Kaval (فلوت مستقيم مشطوف الحافة)، الجودولكا Gudulka (ربابة كمثرية الشكل بقوس)، والتوبان Tupan (طبله باص أسطوانية بوجهين، تعزف بعضا فى يد، وعود رفيع فى اليد الأخرى). وقد استمعنا إلى ذلك المثال غريزيا Instinctively على أنه صوت به نقرات نبضية Pulse Beat راقصة، إلا أننا ربما واجهنا صعوبة فى تحديد ووصف الميزان الإيقاعى. فهل هو ثنائى أم ثلاثى؟. أو أن ذلك سؤال فى غير محله؟ والروتشينيتا ضرب من الموسيقى الراقصة يعزف فى حفلات الزفاف فى الريف البلغارى، وهو يعتبر أيضا من البنود الشائعة فى نوادى الرقص العالمية فى أمريكا، التى عادة ما تحتوى على ما يسمى بالرقصات البلقانية ضمن برامجها. ويصف الراقصون تلك الموازين الإيقاعية على نحو نموذجى بأنها مجموعات مركبة Composite من ضربات أو نبضات قصيرة (S) وطويلة (L) (رايس Rice ١٩٩٤: ٧٣) وباستخدام ذلك النظام نجد أن الروتشينيتا تتكون من ثلاث ضربات: اثنتان قصيرتان وواحدة طويلة: S-S-L، وهكذا. وفى بعض الأحيان تسمى تلك الموازين "الموازين الإيقاعية المضافة Additive Meters" وكل ضربة يتم تصورهما على أساس ضربتين أو ثلاث متساوية (رايس Rice ٢٠٠٢: ٤٠٠). وفى نظام الموازين المضافة،

قد تكون الرنشينتا على النحو التالي: 2 2 23 , 2 2 23 ، وهكذا ( ٣ + ٢ + ٢ )، وبذا يكون العدد الكلي للضربات في الدورة سبعة. وفي ذلك النظام، قد يقول المرء أن الروتشينتسا "في سبعة In Seven". إلا أن التنبو Tempo (سرعة الضربات الإيقاعية) في موسيقى القرص المدمج ٢، تراك ٨، سريع لدرجة أنه من المستحيل تقريبا عد الضربات منفردة. وستجد من الأسهل بكثير أن تتعرف على النمط الإيقاعي للنبضات S-S-L, S-S-L، ولتستمع إلى التسجيل مرة أخرى، وحاول أن توقع نمط الضربات S-S-L ، أو من الأحسن أن ترقص حول مكانك مع تكرار سلسلة من خطوتين قصيرتين، وواحدة طويلة. لاحظ أن ذلك المثال يبدأ بصوت عازف موسيقى القرب وهو لا يزال يملأ القربة بالهواء ويبدأ بإخراج صوت القرار المستمر Drone ثم أنبوبة اللحن Chanter ويبدأ اللحن والميزان الإيقاعي قبل قراءة العداد ٠,٠٤ جزء من الثانية (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

### روتشينتسا Ruchenitsa

القرص المدمج ٨:٢

قراءة العداد	التعليق/ النص
0:00	ملأ القربة بالهواء وبدأ صوت القرار Drone المستمر واللحن Chanter
0:04	اللحن ١، جملة من ثماني مازورات

الحن ١ يتكرر	0:11
الحن ٢، جملة من ثمانى مازورات	0:17
الحن ٢ يتكرر	0:24
الحن ٣، جملة من ثمانى مازورات	0:30
الحن ٣ يتكرر	0:37
الحن ٤، جملة من ثمانى مازورات	0:43
الحن ٤ يتكرر	0:49
الحن ٥، جملة من أربع مازورات	0:55
الحن ٥ يتكرر	0:59
الحن ٥ يتكرر	1:02
الحن ٥ يتكرر	1:05
الحن ٦، جملة من أربع مازورات	1:08
الحن ٦ يتكرر	1:11
الحن ٦ يتكرر	1:14
الحن ٦ يتكرر	1:17
الحن ٧، جملة من أربع مازورات	1:20

اللحن ٧ يتكرر	1:23
اللحن ٧ يتكرر	1:26
اللحن ٧ يتكرر	1:29
اللحن ٨، جملة من ثمانى مازورات	1:32
العودة إلى اللحن ٣، تنويع	1:38
اللحن ٣ يتكرر	1:44
اللحن ٤ يتكرر	1:50
اللحن ٤ يتكرر	1:56
اللحن ٥ يتكرر	2:02
اللحن ٥ يتكرر	2:05
اللحن ٥ يتكرر	2:08
اللحن ٥ يتكرر	2:11

وينتشر ذلك النوع من الموازين الإيقاعية المضافة-ويسمى عادة "لا تماثل Asymmetrical - فى منطقة البلقان فى أوروبا، وأيضاً فى مناطق كثيرة من الشرق الأوسط. وكما رأينا، أن قالب الروتشيننسا عندما يتم نقله وتجهيزه Transcribed عادة ما يؤول إلى، حيث تتلقى كل ضربة قصيرة اثنتين من الكروشات Eighth Note، وتتلقى الضربة الطويلة ثلاث كروشات



لكل مازورة (انظر التدوين المجهز ٥-٤). ورغم أنه يقدم هنا كمثال مقابل Counter Example للاتجاه الأوروبي نحو الميزان الإيقاعي الثنائي أو الثلاثي، فإنه يتناظر تماما مع النزعة الأوروبية لتنظيم الوحدات الإيقاعية في جمل من أربع أو ثماني موازير (ويذكرنا ذلك بأن المستوى الثالث من التحليل الإيقاعي هو إنشاء للعبارات الموسيقية Phrase Structure). ولتأمل بعمق في التدوين المعدل (المنقول Transcription) بينما تسمع إلى الروتشيمنتسا. لاحظ أن كل لحن يتكرر مكون من وحدات من ثماني مازورات. والعبارات ذات الثماني مازورات يمكن تفسيرها على أساس أنها عبارتان ذات أربع مازورات، والعبرة الثانية تبدأ مثل الأولى إلا أنها تنتهي مغايرة. وهكذا يمكن للمرء أن يستمع إلى الأداء كله في عبارات من ٤ مازورات لكل - وهي في ذلك متماثلة تماما مع الإنشاءات الأوروبية للعبارات الموسيقية. ولكي نساعدك في الاستماع، تم ترقيم الألحان (١-٨) مع وضع قراءة الوقت المنقضى بالدقائق والثواني عند بداية كل لحن في التدوين المعدل.

0:00 [1] 0:04 (Repeats 0:11) 4X

Starting the bagpipe

[2] 0:17 (Repeats 0:24)

[3] 0:30 (Repeats 0:37)

[4] 0:43 (Repeats 0:49)

5 0:55 (Repeats 0:59, 1:02, 1:05) 4X

6 1:08 (Repeats 1:11, 1:14, 1:17) 4X

7 1:20 (Repeats 1:23, 1:26, 1:29) 4X

8 1:32

9 1:38 (Repeats 1:44)

10 1:50 (Repeats 1:56)

11 2:02 (Repeats 2:05, 2:08, 2:11) 4X, Fine

### التكوين المعدل ٥-٤

روشينتسا Ruchenitsa . رايس Timothy Rich نقلها وجهزها تيموثي

## الدرجات الموسيقية والسلام والميلوديا Pitches, Scales, and Melodies

قرأت في الفصل الأول أن الأوروبيين يفضلون طريقة خاصة بهم لتنظيم درجات السلم الموسيقي، وأشهر السلام الموسيقية الشائعة في النظام الأوروبي هي ما يطلق عليه السلم الكبير Major Scale وهو ما يصدق أيضا على معظم الموسيقى الأوروبية. وترنيم "الفرحة تعم العالم Joy To The World" هي مثال لذلك، حيث تستهل بميلوديا هابطة على السلم الكبير. أما السلم التالي في الشهرة في أنظمة الموسيقى الأوروبية فهو السلم الصغير Minor Scale ، ولحن أغنية Oifin Pripetchik مكتوب في ذلك السلم. ورغم أن هناك سلام أخرى متعددة أو مجموعة منتظمة من الدرجات؛ Pitch Sets يستخدمها الموسيقيون، فإن معظم الموسيقى الأوروبية لا تستخدم إلا السلام الكبيرة أو الصغيرة. وسيدرك القارئ، أنه في عالم الموسيقى هناك أساليب متنوعة كثيرة لاشتقاق مجموعات الدرجات للموسيقى، وأن مساهمة أوروبا في تنويعات الدرجة والسلام محدودة للغاية. أما المساهمات الفريدة لأوروبا في عالم الموسيقى فهي شيء آخر.

والسلام وحدها لا تقيم ألحانا تلفت الانتباه بقوة. فإن الألحان الجميلة المدهشة، التي تعلق كثيرا بالذاكرة يتم إبداعها من خلال الإبحار بين السلام. ونعاود القول بأن المؤلف الأمريكي الذي ينتهج الأسلوب الأوروبي "الفرحة تعم العالم" يصور ميولا ميلودية للموسيقى الأوروبية بلا جدال. والمؤلفون الموسيقيون يحققون التوكيد الميلودي Melodic Emphasis بعدة طرق

فيمكن التوكيد على درجة ما فى أول أو آخر السلم. واستطالة<sup>(١)</sup> زمن الدرجة أكثر من النغمات الأخرى يعطى هو الآخر نوعا من التوكيد، كما لو كانت موضوعة فى وضع إيقاعى قوى. وهكذا يكون التوكيد مرتبطا بالإيقاع، ما دام أن كلا الوضعين الإيقاعى والزمنى الذى تم تطويل الدرجة به عبارة عن سمتين للإيقاع.

أى درجة تم توكيدها فى ترنيمة "فلتبتهج الدنيا"؟ فالدرجات عند الكلمات الأولى والأخيرة Come, Joy ، هى التى تتلقى توكيدا، وكلاهما على درجة "دو" do أو الدرجة الأولى والثامنة من درجات السلم، أى النوتة الأولى والثامنة من السلم. ولهما نفس الاسم لأنهما عند طرفى الأوكتا؟ Octave. وفى أوروبا، مثل معظم أنظمة الموسيقى حول العالم، ترتبط النغمات التى بينها مسافة أوكتا؟ بعلاقات وثيقة ، وغالبا ما تحمل الاسم السلمى Scale Name. وانظر على سبيل المثال التدوين المجهز ٦-١ فى الفصل عن الهند. ستجد أن الدرجة "سا Sa"، التى تناظر فى وظيفتها الدرجة "دو" do فى نظام الصولفيج Solfège<sup>(٢)</sup> تتخذ نفس الاسم حتى ولو كانت أعلا أوكتافا أو أخفض. ترى أى درجات من "فلتبتهج الدنيا" يتم التوكيد عليها بتطويلها إلى أقصى مدة؟ انظر المدونة المجهزة ٥-٢، وستجد أن الكلمات Come , world<sup>(٣)</sup> هما الأطول مدة. ولفظ Come يقع على الدرجة "دو" do،

- 
- (١) يعرف فى التدوين ب Sostenuuto - المترجم.  
(٢) قراءة المدونة باستخدام مقاطع هجائية، وعند الفرنسيين هو كل المعلومات المتعلقة بالتعليم الموسيقى وقراءة المدونة للوهلة الأولى - المترجم.  
(٣) ربع نوتة منقوطة (نوار منقوطة) - المترجم.

وهي أول درجات السلم، وكلمة "World" تقع على الدرجة "هو So"، وهي خامس درجة على السلم، وعند هذه النقطة يمكننا أن ندرك أن دو وصو هما درجتان مهمتان في تلك الجملة القصيرة لأغنية شهيرة. وتسمى الدرجة الخامسة من السلم "المسيطرة Dominant"، وهي ثاني أهم درجة في كثير من الموسيقى الأوروبية.

عندما تغني الجملة مرة ثانية، عليك بالتوقيع بقدمك مع الكلمات Joy، Come، Lord، World. وستلاحظ انتظام الضربات في صورة نمط إيقاعي متمثل أو ميزان إيقاعي كما ناقشناه قبلًا. وذلك التوكيد الإيقاعي Metrical Stress سيولد بدوره طرقًا أخرى لتوكيد درجات بعينها. ومرة أخرى، فدو وصول يتم توكيدهما، وبالمثل أيضا لدرجة مي mi لكلمة Lord. وإذا ما تأملنا كل تلك الطرق المختلفة لتوكيدها درجات معينة في السلم، سيمكننا إدراك أن الدرجة "دو" هي محط أكبر توكيد، وصول ثاني أكبر توكيد، وتقع مي عند مستوى التوكيد الثالث في الأهمية. وإذا ما عرفت تلك الدرجات معا فهي تشكل تالفا Chord - وتعريف التالّف هو اثنتان أو أكثر من الدرجات يصدران صوتهما معا، بمعنى صوت هارموني مدروس في ترو. وفي الواقع فهما يؤكدان التالّف المبني على درجة دو أو الدرجة الأولى في السلم، والتي تؤدي وظيفة "الأساسي أو التونيك Tonic" أو درجة المقام Home Pitch لهذا السلم الكبير (والخاص) (انظر الفصل ٢). ويمكننا تلخيص الدرجات الميلودية التي تؤكد أهم الدرجات لسلم ما، وتلك الدرجات بدورها تؤدي

وظيفة الإنشاء الهارموني Harmonic Structure للموسيقى وسنعود إلى مفهوم الهارمونية بعد أن نستعرض عدة ألحان أوروبية إضافة لذلك.

وعودة مرة أخرى إلى "القلعة الحصينة" لمارتن لوثر. ورغم أنه كان يكتب أغاني للكنيسة اللوثرية، فإنه اقتبس ألحانه من أغاني دنيوية كانت موجودة وقتها، بل حتى الأغاني الشعبية التي تؤدي في الحانات. أما القلعة الحصينة *Mighly Fortress* (في الألمانية *Ein Feste Burg* "أين فيسته بورج") فربما كانت لحنا أصليا، رغم أنها مصاغة في نمط ميلودي شائع يتحرك في توده هبوطا على السلم الكبير (مارشال وليفر Marshall and Leaver 2001). وبهذه الطريقة فهو يشبه ترتيب "فلتنتهيج الدنيا، التي كتبها ماسون Mason، فإن الألحان تختلف اختلافا واسعا. وإذا ما تفحصت التدوين ٥-٣ يمكنك أن تدرك أن الجملة الأولى تنقسم شيئا واحدا مشتركا على الأقل مع أول جملة في "فلتنتهيج الدنيا". وكلاهما يبدأ على نغمة "دو" وينتهي بها أيضا، ولكن أسفل أوكتا؟! و"القلعة الحصينة" تملأ كل درجات السلم الكبير؛ إلا أن اللحن يتلوى ويتعرج، على عكس العبارة الأولى في "فلتنتهيج الدنيا التي تهبط مباشرة، نوتة واحدة لكل درجة من درجات السلم.

وهناك وجه تماثل آخر بين العبارات الأولى للحنين وهو أن كليهما يؤكد الدرجات الأولى والخامسة من السلم. ويمكننا تقسيم العبارة الأولى من "القلعة الحصينة" إلى عبارتين فرعيتين، وفي التدوين والنص نجد عليها شولة Comma. والنصف الأول من العبارة يبدأ على "دو" وينتهي على "صول"، كما أن النصف الثاني يبدأ أيضا على "دو" ولكنه يتحرك هبوطا على السلم

فى خطوات لكى ينتهى أوكتا؟! لأسفل، مثل "الفرحة تعم العالم" تقريبا، فيما عدا صعود مع كلمة Ne-ver. قم بغناء النصف الثانى لتلك الجملة (عمل وقائى لن يخذلك أبدا)، العبارة الأولى من "فلتبتهج الدنيا"، واحدا بعد الآخر مباشرة، وسترى أن تلك المقاطع الميلودية متشابهة كثيرا. ورغم ذلك فمن السهل التمييز بينهما بفروق واهية فى الإيقاع (فالقلعة الحصينة تتحرك فيما يشبه المارش Marchlike، بينما "فلتبتهج الدنيا" ذات إيقاع قافز أكثر مرحا)، وكذا التقطيع الموجز فى النزول الخطوات من "دو" إلى "دو" فى "القلعة الحصينة".

وتصور أغنية "أوفين بريتشيك Oifn Pripetshik" ما يعرف باسم المقام الصغير ويميزه أن الدرجة الثالثة فى السلم تكون منخفضة. والمقام الصغير Minor Mode هو ثانى أشهر مقام ميلودى فى الموسيقى الأوروبية. واسمه الأصلي "دير أليف - بيز Der Alef - Beyz" أو الألف باء The ABC، وأوفين بريتشيك أغنية باللغة الييدية للملحن اليهودى مارك فارشا فسكى Mark Warsh Awsky من شرق أوروبا (١٨٤٠ - ١٩٠٧) (روبين Robin ١٩٧٩: ٧٠، ٢٧٢ - ٧٤). وأشهر أغانيه هى تلك الأغنية، ويمكن عقد مقارنة بينها وبين "القلعة الحصينة" من ناحية أن كليهما مكتوب فى لهجة شعبية أو عامية، وألحانها شائعة ومعروفة فى نطاق عريض من المجتمعات حتى ولو كان معظم أفراد الشعب لا يعرف من هم مؤلفوها. وقد استخدم لحن أوفين بريتشيك فى فيلم مأخوذ عن حياة المؤلف الموسيقى جورج جيرشوين George Gershwin ، وحديثا ثم استخدامها فى فيلم "قائمة شيندلر



Schindler's list لستيفن سبيلبرج Steven Spielberg والنسخة الموجودة  
لدليل على القرص المدمج تم تسجيلها لهذا الفصل بمعرفة ثلاثة من خريجي  
كلية الموسيقىولوجيا العرقية Ethnomusicology بجامعة كاليفورنيا - سانتا  
باربارا. وعلى الرغم من أن لدى كل واحد من المؤدين دليل قدرًا من  
الاهتمام الأكاديمي وخبرة الممارسة في اليهودية، والأوروبية، كما أنه يلم  
بموسيقى الشرق الأوسط المرتبطة بها، فإن الأداء في تسجيلك لا يمثل أي  
تقاليد ييدية Yiddish مميزة.

## الهارمونية

الأمثلة التي استخدمناها لتوضيح اللحن في أوروبا، توضح أيضا واحدا  
من أكثر المساهمات نفردا لتلك المنطقة: الهارمونية Harmony. ولقد رأينا  
في الفصل الأول أن الهارمونية تظهر عندما تصدر نوتتان مختلفتان صوتهما  
في نفس الوقت وقد يسمى ذلك أيضا تآلف Chord، وهو مصطلح مألوف  
لعازفي الجيتار ومشتق من لفظ Accord (انسجام. اتفاق) الذي يتضمن أن  
الدرجات تصدر معا صوتًا محببًا - في انسجام بينهما اعتمادًا على التفسير،  
وسنرى أنه ليس كل الممارسات الموسيقية في أوروبا تتقاسم نفس جماليات  
الهارمونية. إن أوروبا ليست هي الجزء الوحيد من العالم الذي ابتكر وحده  
أساليب للمزج بين مختلف الدرجات في آن واحد، بل يبدو أنه على الأرجح  
قد طور مفهومًا للدرجات الموسيقية في آن واحد حيث تصدر أصواتًا مستقلة  
عن اللحن.

ويقال للموسيقى الهارمونية فى أكمل مظهر لها على أرض الواقع، إن بها "إيقاع هارمونى Harmonic Rhythm: بمعنى حركة الأصوات الهارمونية أو التآلفات فى الوقت المحدد. وتعرض أنماط التآلفات التى يعزفها الجيتار لأغنية معينة مثالاً للإيقاع الهارمونى. وفى فصل ٤ عرفنا معلومات عن الأنماط الهارمونية الشائعة فى موسيقى البلوز الأفروأمريكية، وأنماطاً لها علاقة بالممارسات الهارمونية الأوروبية. والواقع فإن كثيراً من الموسيقى الشعبية Popular فى أوروبا وأمريكا، فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين تعتمد بشدة على مفهوم الهارمونية، وليس ذلك هو واقع الحال فى كل الموسيقى الأورو أمريكية، بل إن الهارمونية لا تلقى اهتماماً فى صيغ معينة من الموسيقى الشعبية (تستغنى الموسيقى الراقصة المعروفة Drum and Bass Dance<sup>(١)</sup>، الراب Rap<sup>(٢)</sup> على سبيل المثال عن الهارمونية). وقد ابتعدت الموسيقى الفنية Music Art (الكلاسيكية) فى أوروبا أيضاً عن الهارمونية. إلا أن الهارمونية تظل سمة رئيسية لكثير من الموسيقى الأوروبية - الفولكلورية، الكلاسيكية، أو الشعبية. ولنعد إلى "الفرحة تعم العالم" مرة أخرى. إن الأحرف G, F, C تمثل نسخة مبسطة من التآلفات الهارمونية الثلاثية Triadic Harmony، أى التى تصاحب ذلك اللحن. وأغنية فلتبتهج الدنيا موضوعة هنا فى مقام دو، وتلك التآلفات الثلاثة مبنية على الدرجات الأولى (دو C) والرابعة (فا F)، والخامسة (صول G) للسلم

(١) نوع حديث من الموسيقى، وهى فرع من الموسيقى الإلكترونية المعروفة بالراف Rave وتكنو Techno، ودب Dmb وعادة ما تكون الموسيقى مسجلة Dj - المترجم.

(٢) الراب Rap: موسيقى ظهرت فى السبعينيات فى الولايات المتحدة وشاعت بين السود والمواطنين من أصل إسباني وتسمى الهيب هوب Hip Hop أيضاً - المترجم.

الموسيقى وهذه هي نفس العلاقة التأليفية الأساسية المستخدمة فى موسيقى البلور على سبيل المثال، وكذا أساسيات النظام الهارمونى المفضل فى معظم مناطق أوروبا منذ القرن الثامن عشر.

حاول عزف تلك التألفات على الجيتار أو البيانو فى أثناء غنائك للحن. إن صدور مختلف التألفات فى التوقيت المحدد هو الإيقاع الهارمونى للحن "الفرحة تعم العالم". وهو ما يوضحه التدوين المجهز ٥-٥.

C	C	C	C	C	G	C	C
Joy	to the	world	the	Lord	has	come.	Let

F	F	G	G	C	C
earth	re-ceive	her	king.	Let	

C	F	C	C	C	F	C	C
ev-	ery	heart	pre-pare	him	room	and	

C	C	C	C	G	G	G	G
heaven	na-ture	sing,	and	heaven	na-ture	sing,	and
	and				and		

C	F	C	C	C	G	C	C
heaven	and	heaven	and	na-	ture	sing.	

#### تدوين مجهز ٥-٥

الإيقاع الهارمونى لأغنية "قلبتهمج الدنيا يمثل كل مستطيل ضربة فى ربع نوتة ميزان

وهناك موسيقات فى أوروبا تتبنى اتجاهات متطرفة تجاه الهارمونية، مثل الموسيقى التى تسمعها على القرص المدمج ٢-تراك ٩ "٠٠. أيتها الأخت صونى عفافك Sister. Hold Your ..Chastity" من المؤكد أن تلك الموسيقى أوروبية، إلا أنها تتبنى اتجاهها جماليا مختلفا عن معظم الموسيقى الأوروبية الأخرى من ناحية الجرس الصوتى Vocal Timbre، اللحن، الإيقاع، والهارمونية. وهى مثال لجنس أغان يدعى "جانجا Ganga" من منطقة البوسنة والهرسك. وتؤديها ثلاث فتيات من قرية أومولجاني Umoljani (شكل ٥-٥) وكما هى عادة النساء من مغنيات الجانجا، نجد بين تلك الفتيات صداقة وطيدة ويغنين معا منذ الصغر. ومثلها فى ذلك موسيقى التاتراس البولندية، فهى موسيقى جبلية، واللغة قريبة من اللغة السلافية، والنسيج الصوتى بوليفونى - أى أكثر من خط لحنى واحد فى نفس الوقت. كما أنها تشبه أيضا الأغاني البولندية، فى أن المغنيات يؤدين فى متعة كبيرة وفى إحساس جسدى وجمالى بالغناء معا بأصوات عالية وقوية. إلا أن ما يعتبر جميلا ومتوافقا هارمونيا، فيختلف تماما فى البوسنة والهرسك عنه فى بولندا. وفى النموذج البولندى، نجد المغنين يغنون فى اتحاد In Unison أو على مسافة الثالثة، وتلك هارمونية غالبا ما لا تفسر على أنها متطابقة Consonant فى الموسيقى الأوروبية. وفى مثال الجانجا، هناك ثلاثة أصوات، صوت رائد Leading Voice ومغنيان مصاحبان، يدخلان مع الجملة الميلودية الثانية. وهما يبدآن فى اتحاد مع المغنى الرائد، ويتحركان معا درجة صعودا (من صول G إلى لا A)، ثم يظل الصوتان المصاحبان

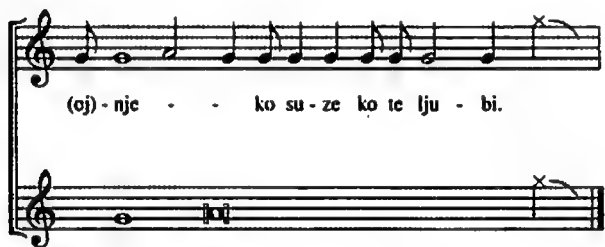
على لا A بينما يتحرك المغنى الرائد رجوعا إلى صول G ، وهى مسافة الثانية الكبيرة Major Second (انظر التدوين المعدل ٥-٦، دليل الاستماع بانتباه). وقد يجد مستمع أمريكي تلك الهارمونية خشنة أو متنافرة Dissonant، إلا أنها تعتبر متطابقة طبقا للعوادات الموسيقية الأوروبية فى تلك المناطق. إن ما يعتبر تطابقا Consonant أو تنافرا Dissonant فى الموسيقى لهو مسألة تقدير جمالى وليس قانونا طبيعيا(\*).



شكل (٥-٥)

مغنو القرص المدمج ٢- ترك ٩ أغنية القرويات المعروفة  
بالجانجا Ganga من اليسار إلى اليمين: عذرا باندك Azra  
Bandic ميغلا كوكين Mevla Lukin، إيمسيجا  
تاتاروفيك Emsifa Tatarovic - قرب قرية أومولجاني  
Umolgani - 1989.

(\*) يطلق على مسافة الثانويات والثالثات والسادسات مسافات كبيرة (واختصارها M.I) - المترجم.



### شكل (٦-٥)

أغنية جانجا Ganga "أيتها الأخت صوني عفافك Sister,  
 Hold your chastity " كما تغنيها عزرا باندنيك، ميلفا  
 لوكين، وإيمسيجا تاتاروفيك

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٩:٢

أيتها الأخت، حافظي على عفافك Sister Hold Your Chastity

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة
0:00	المغنى الرائد يؤدى البيت الأول Cuvaj seko postenje ko suze, ko te ljubi	أيتها الأخت صونى عفافك مثل الدموع، الذى ينال قبلائك
0:12	المغنى الرائد يبدأ البيت الأول يلحق به المغنيات الأخريات (Oj) taj te néce uzé, šovaj seko pošte	لن يتزوجك، أختى صونى
0:26	البيت الثالث (oj)-nje ko suze ko te ljubi	عفافك مثل الدموع، من سيأخذ منك قبلات

ملخص

يمكننا الآن استخلاص بعض نتائج عامة حول الموسيقى الأوروبية رغم أنه، كما رأينا، فكل نتيجة لها استثناءاتها. وعندما نقارنها مع الموسيقى عبر باقى أنحاء العالم، سنجد أن معظم الموسيقى فى أوروبا لها إنشاء بسيط ومتمائل نسبيا فى الإيقاع وفى الصيغة العامة. والموسيقى الأوروبية تميل

إلى التنظيم الإيقاعى للنبضات المطردة فى مجموعات متكررة من اثنين إلى ثلاث ضربات beats وبالمثل، فإن البنى الميلودية Melodic Structures تميل نحو أزواج من الأفكار الميلودية (جمل A مع جمل B)، وبنى متكررة (مثل صيغة الأغنية الأستروفية Strophic<sup>(١)</sup>). وينطبق نفس القول على محتوى الدرجة الموسيقية لمعظم الموسيقى الأوروبية. والسلم الكبير Major الدياتونى Diatonic<sup>(٢)</sup> هو أشهر السلالم فى الموسيقى الغربية الأوروبية، والسلم الصغير Minor هو التالى فى الشهرة. أما باقى السلالم والمقامات الديوانية Modes فتستخدم إلا أنها تميل إلى المزج من مناطق معينة وجماعات وشعوب، أو من ممارسات تاريخية قديمة. ويأتى كثير من جمال الموسيقى الأوروبية من جراء التنويعات Variations واستخدام الحليات Armamentation لتلك البنى البسيطة.

وإذا ما كان الموسيقيون الأوروبيون قد ساهموا مساهمة منفردة فى الموسيقى العالمية، فقد كان ذلك من جراء مفهوم الهارمونية والإيقاع الهارمونى. والبوليفونية هى سمة مميزة أخرى للموسيقى الأوروبية، رغم أنها ليست بالخاصية التى تنفرد بها أوروبا. فمعظم الكليات والجامعات حول العالم تنشئ الفصول والمناهج للبوليفونية الأوروبية والهارمونية، ولم نتعرض إلا بالكاد لما فى تلك الأنظمة هنا من تعقيد.

- 
- (١) أغنية الأدوار، حيث تتكرر الموسيقى كما هى لكل دور أو مقطع من القصيدة، وهى أبسط صيغ الأغانى فى الموسيقى العالمية - المترجم.
- (٢) السلم المنتظم ومنه الكبير والصغير Major and Minor. ويقال هارمونية دياتونية Diatonic Harmony لهارمونيّات لا تستخدم نغمات خارج المقام Key - المترجم.



وعلى الرغم من أننا ركزنا دراستنا حول الاتجاهات العامة فى الموسيقى الأوروبية، فإن أوروبا تضم حشداً من تنوعات ثرية من الأساليب الموسيقية المحلية، ارتبطت بالممارسات الثقافية. بينما سعت المؤسسات الدينية والسياسية إلى توحيد بعض الممارسات الموسيقية عبر بقاع عريضة من أوروبا، إلا أننا نجد الكثير من أنواع الموسيقى قد حافظت على نفسها وتجددت فى بقاع بعينها وأصبحت استثناءات فى الاتجاهات التى نصفها هنا.

وفى ذلك الفصل قد تخلّيت عن التقسيم المعتاد للموسيقى الأوروبية إلى كلاسيكية وشعبية، وفولكلورية، واستخدمت أمثلة تغطى نطاق السلم Gamut بدلاً عن ذلك، ورغم ذلك، فتلك التصنيفات توفر بعض المعنى ولها استخداماتها. ومن الممكن وصف الموسيقى الكلاسيكية بأنها تلك الممارسات الموسيقية التى تتلقى دعماً مؤسسياً Institutional Support قوياً، تعتمد من أن لآخر على مصادر مكتوبة منها التدوين الموسيقى والدراسات المكتوبة حول الموسيقى. ويشمل الدعم المؤسسى الدعم المالى من الحكومات والمنظمات الاجتماعية الأخرى مثل الهيئات الدينية، والمعاهد الدراسية، والجامعات ومثل ذلك الدعم، واقتراحه بتقاليد طويلة من التعليم الموسيقى، يسهل وجود كيانات موسيقية كبيرة (الأوركسترات السيمفونية، وفرق الأوبرا على سبيل المثال) وصيغ موسيقية معقدة يتم وضعها كتابة (المدونات الموسيقية). وتتلقى الموسيقى الشعبية هى الأخرى دعماً مماثلاً، إلا أن المؤسسات التى تقوم بذلك غالباً ما تكون تجارية فهى توجد من أجل الربح، وهكذا فالموسيقى الشعبية تجد نفسها فى وضع متوسط بين صيغة ما من

الاهتمام التجارى، أما الموسيقى الفولكلورية، موسيقى الشعوب، كما يعبر عنها فى كثير من اللغات الأوروبية، فهى تميل لكونها أكثر محلية وقد تتمتع أولا بدعم تجارى أو مؤسسى. وعلى سبيل المثال. فالمجتمع سيكون له موسيقيوه، كما أنه من المحتمل أن يعرف المواطنون هؤلاء الموسيقيين معرفة شخصية ويكونون أول من يتلقى موسيقاهم.

وفى هذا الكتاب، يؤكد المؤلفون الموسيقى كسلوك إنسانى، ومن الطبيعى أن يصنفوا الممارسات الموسيقية والذخائر Repertoires : كلاسيكية، فولكلورية وهكذا، وفى ذلك فهم يسلكون سلوكا إنسانيا له معنى وله تأثيره فى الكيفية التى نتصور بها الموسيقى، إلا أن الممارسة الموسيقية نفسها تميل إلى تحريف الحدود الجغرافية (والحدود المفاهيمية Conceptual Borders أيضا). وربما توفر مدرستك فصولا لعرض Repertoires (برامج) لأساليب موسيقية أوروبية، معينة، وأنواع Genres أخرى، إلا أننا فى ذلك الفصل سنحاول أن تكون نظرتنا أكثر اتساعا للموسيقى فى أوروبا مع عرض ذلك من خلال دراسات حالة نوعية تماما.

#### دراسة حالة: بودال Padhale، منطقة تترا Tatra البولندية

لقد بدأ هذا الفصل بمقتطف موسيقى من حفل زفاف فى جبال تترا فى بولندا، والآن نعود إلى تترا ونسأل ما الذى يجعل الممارسات الموسيقية فى تلك المنطقة من أوروبا على الشكل التى هى عليه اليوم. وكيف تختلف عن الممارسات الموسيقية الأوروبية التى تعرضنا لها وما الذى نعرفه عن

شعوب تلك المنطقة من أوروبا بالنسبة إلى أسلوبهم فى إنتاج الموسيقى وسنبدأ بالجبال نفسها، كبيئة تؤثر فى الممارسات الثقافية للناس.

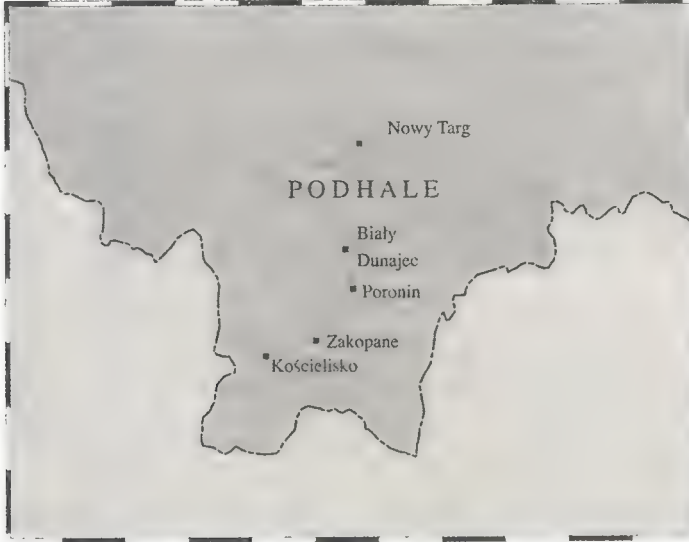
جبال نترا هى أعلى جبال فى وسط أوروبا (شكل ٥-٦)، وتكوّن حدودا طبيعية بين الحافة الجنوبية لبولندا وسلوفاكيا (الخريطة ٥-١). وهى جزء من سلسلة جبال كاراباثيا Carpathian التى تبدأ من رومانيا، وتعتبر الركن الجنوبي الغربى من أوكرانيا ثم تتبع الحدود بين بولندا وسلوفاكيا قبل أن تتحرف ناحية الجنوب الغربى بين جمهورية التشيك، وسلوفاكيا، لتنتهى تماما شمال فيننا. ويبلغ ارتفاع أعلى قمة ٨٧٠٠ قدم (٢٦٦٥ مترا) وتقع فى الجانب السلوفاكى الجنوبى من التتراس أما أعلى قمة فى بولندا فتبلغ ٨٢٠٠ قدم (٢٤٩٩ مترا) فوق مستوى سطح البحر، وعلى الرغم من أن التترا ليست على ارتفاع جبال روكى أو الألب، فإنها ذات انحدار صخرى كبير، كما أنها نوع من جبال الألب، تؤثر على نحو درامى فى كيفية معيشة الناس. وهنا سنتعرض لبعض أساليب تلك البيئة الجبلية التى أثرت فى الثقافة اليوم.

لقد تغير التفسير الاجتماعى والعاطفى للجبال على مدار الزمن. فالكثيرون منا اليوم يفكرون فى الجبال على أنها مناظر طبيعية درامية خلابة - أماكن للراغبين فى الترحلق على الجليد فى الشتاء، ويجدون متعة فى التترزه فيها صيفا. إن تلك النظرة إلى الجبال لتعتبر حديثة نسبيا لم تنشأ إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر، عندما أصبح السفر إلى المناطق الجبلية راجعا إلى أسباب علمية، أو للاستجمام.



شكل (٦-٥)

منظر لجيوونت Giewont إحدى قمم جبال التتراس كما  
يبدو من قرية كوتشيليسكو Koscielisko - 1990



خريطة ١-٥

منطقة بودال Podhale في بولندا

أو حبا في المغامرة، وكانت تلك الأنشطة جديدة في أوروبا (هال Hall 1991: ١٤). وقبل ذلك، كانت الجبال مصدر خوف ورهبة يتجنبها الإنسان - فهي حدود طبيعية لا يتم عبورها إلا بمخاطرة كبرى (كولى Cooley 2005: 74). وقد شجع إنشاء الطرق وظهور القطار في المناطق الجبلية السياحة منذ أواخر القرن التاسع عشر، وبذا تغيرت الصورة الجماعية للجبال إلى مكان يرغب الناس في التوجه إليه. وبالطبع ما زالت المناطق الجبلية تمثل أخطارا حقيقية. والانهيار الجبلي في أثناء نزهة في الجبال يطلق في أذهاننا أجراس إنذار لا يتردد صداها عندما نتأمل انهيارا خلال نزهة في الوادي - إلا أن تلك الأخطار في فترة "الرياضات المتطرفة Extreme Sports"، هي الأخرى تشكل جزءا من جاذبية الجبال. وفي عالمنا الحديث، تظل الجبال رمزا للخطر، إلا أن ذلك الخطر يخلق إثارة بدلا عن الخوف. فعلى الرغم من أن الجبال غالبا ما تعمل كحدود طبيعية، فإنها كثيرا ما تستدعي إحساسا بالحرية والهروب بدلا عن أحاسيس الاحتواء داخل المدينة.

ويؤثر تغير معنى الجبال في عالمنا الحديث في الممارسات الثقافية بين قاطني الجبال بطرق مثيرة. فالامتداد الجغرافي لجبال الكاربات له إثارتته الخاصة من الناحية الثقافية، حيث إن المهاجرين قد حملوا إليه عبر قرون أساليب حياة انتشرت على طول سلسلة الجبال، مما أوجد معه ممارسات ثقافية مماثلة في الجبال وعبر عدة حدود قومية. وعلى سبيل المثال، فهناك صلة قوية بين الموسيقى التقليدية، والرقص، والملابس في التترا البولندية والتترا السلوفاكية. وقد كانت الارتفاعات الشاهقة والظروف الفظة لجبال

التتراس ذات القمم المسننة Fagged تنفر الناس من الاستقرار هنا، ولذا فقد كانت من آخر الأماكن في وسط أوروبا التي استقبلت مستوطنين دائمين (منذ حوالي القرن الثالث عشر، انظر كولي Cooly ٢٠٠٥: ٦٦-٦٧). والملاحظ أن الأقوام التي استقرت في التتراس كانت تقوم بالرعى في أعالي الجبال كما يمارسه الجميع على طول الكارابات حتى رومانيا. كما كانت الأزياء، والطعام، والرقص، والموسيقى للأهالي تتشارك كثيرا مع سلوفاكيا، هنغاريا، ورومانيا على نحو أكثر من المناطق الأخرى في بولندا. ومنطقة التتراس عادة ما تعتبر فريدة في نوعها بسبب العزلة التي يفرضها الجبل على قاطنيه (تشيكا نوفسكا Czekaanowska ١٩٩٠: ٨٤)، إلا أن الموسيقى مرتبطة بطرق ذات دلالات مع التقاليد الموسيقية الأخرى، وكما سترى فقد ارتبطت حديثا بما أطلق عليه موسيقى النبضة العالمية World Beat (سنتعرض له في الفصل العاشر).

### الناس والموسيقى في بودال

تعنى كلمة "جورال Gorale" في اللغة البولندية أقوام الجبل Mountaineer(s) (جورا Gora تعنى جبل)، ويعتبر الكثيرون أن الجورال Gorale<sup>(١)</sup> في بودال مجموعة عرقية خاصة في نطاق بولندا. والعرقية في

---

(١) اتباعا للويس فرازن Louise Wrazen (١٩٩١: ١٧٥)، استخدمت كلمة الجمع Gorale البولندية كاسم وصفة في نفس الوقت. ولشرح الجورال كتصنيف عرقي، انظر Gooly 2005: 67-72.

الأساس تصنيف ثقافى قبل أن يكون بيولوجيًا، والجورال يعبرون عن فهمهم الخاص وفهم الآخرين (بل يخلقون ذلك خلقًا) عن يكونون مع ممارساتهم الثقافية، بما فيها الموسيقى التى ينتجونها. ويمكننا أن نفترض ونحن مطمئنون أنه على الأقل هناك بعض الخصائص القديمة فى موسيقى الجورال، إلا أن الإحساس الواضح بموسيقى خاصة بالبودال لم يظهر حتى نهاية القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين. وكانت نفس الفترة التى تم فيها أيضا تعريف الجورال بوصفها جماعة عرقية (كولى Colley ٢٠٠٥: ٦٧ - ٧٢). واليوم يمكننا تعريف الثقافة الموسيقية الأهلية لمنطقة التاترا، أى على مستوى ما يعبر عن الجورال كشعب، وأنه يمكننا التمييز بسهولة بينها وبين الموسيقى فى مناطق أخرى من بولندا، إلا أن الأمر كان ليصبح أكثر صعوبة لإنجاز ذلك منذ قرن مضى. وسنطلق على تلك الموسيقى اسم "موسيقى البودال *Muzyka Podhala*". وقد استمعنا إلى عدة أمثلة من تلك الموسيقى فى مختاراتنا الأولى، فى موكب الزفاف. وموسيقىو الجورال يعزفون ويغنون أيضا أغاني، بولندية، وأمريكية، وأوروبية شائعة، كما يؤدون موسيقى راقصة أيضا (كافالسات أو بولكات، والنشادر *Sardases*)<sup>(١)</sup> على سبيل المثال، إلى جانب موسيقى شعبية وموسيقى كلاسيكية من أوروبا وأمريكا، إلا أن هناك ذخيرة أساسية *Core Repertory* لموسيقى البودال ما زال يعزف ويتم تعريفه بواسطة الجورال.

(١) الرقص الشعبى الهنغارى الأكثر شيوعا فى الموسيقى العالمية ويتكون من جزئين سريع *Friss* وبطىء *Lassu* - المترجم.

وإذا ما أخذنا في حسابنا أن أي ممارسات موسيقية لجماعة أو لفرد ما هي موضوع معقد وغالبا ما يكون غير محدد أو قابل للتعديل -Open Ended، كما أن تلك الممارسات لا تخضع لتصنيفات أو أنواع Genres، فإنه يمكننا تحديد مجموعة من الممارسات الجوهرية التي تشكل موسيقى البودال. ولكي نجد ما يساعدنا على تنظيم أفكارنا حول ما قد يكون أفكارا موسيقية جديدة سنقوم بتقسيم موسيقى البودال إلى فئتين: موسيقى للاستماع وموسيقى للرقص. وكلتا الفئتين لهما موسيقى غنائية وآلية، وكثير من الذخيرة الموسيقية قد تنتمي إلى أي منهما، حسب الاستخدام. وهناك قاعدة عامة تعطي الأداء شكلا وتتفخ فيه حياة هي مفهوم النوتة Nuta. وكلمة نوتة Nuta هذه (والجمع نوتى Nuty) تعنى حرفيا نوتة Note، إلا أن موسيقي الجورال يستخدمونها كإشارة إلى الفكرة الميلودية أو عائلة اللحن Tune Family. والمسألة أن أي نوتة معينة لا تعتبر لحنا ثابتا، بل فكرة لا تتحقق سوى بالأداء، وهي تتغير مع كل تكرار. ويقدم كل تسجيل أو تجهيز Transcription لنوتة الجورال Gorale Nuta واحدا من تحقق الفكرة الميلودية على أرض الواقع، وهي ليست بالميلوديا النهائية، الثابتة.

### أنواع موسيقى البودالا Genres of Muzyka Podhala

إن أي منظومة موسيقية في نطاق تعريف - حتى لو بالمعنى الضيق - لموسيقى البودالا، ستشمل عددا كبيرا من الأنواع المعروفة. وهنا سننتعرف بالتفصيل على بعض تلك الأنواع، رغم أن الحدود بينها ليست واضحة دائما.



وهناك كثير من الألحان يمكن تقسيمها بعدة أساليب. والطبيعة المائعة لأفكار الجورال عن الموسيقى موضحة هنا من خلال ثلاث نسخ لها نفس النوتة، إلا أن كل نسخة تقع في نطاق نوع مختلف يعتمد على كيفية أدائها، والأسلوب الذى تؤدي به وظيفتها.

استمع إلى القرص المدمج -٢، تراك ١٠، الذى تم تسجيله فى مهرجان فى بودال Podhale عام ١٩٩٢. ويؤديها الرجال من فرقة غنائية راقصة من كراكوف Karakow، وهى إحدى كبريات مدن بولندا. وعلى الرغم من أن كراكوف لا تقع فى منطقة بودال تلك، فإن معظم أعضاء الفرقة من بودال التحقوا بالكلية فى كراكوف. وتبدأ القطعة بمغنٍ منفرد، ثم يلحق به ثان، ثم يتبعه آخرون، يغنون فى هارمونية (التدوين المجهز Transcription ٥-٧). وهذا الأسلوب الغنائى الذى يتهادى مترنحا Staggering فى بداية الأغاني والموسيقى الآلية يعتبر أسلوبا نموذجيا. فنادرا ما يعلن المغنون أو عازفو الفيوлина الرواد Lead عما سيقدمونه، فهم يبدعون بكل بساطة يتبعهم الآخرون عندما يتعرفون على النوتة والنص. ويوضح تسجيل الأسطوانة المدمجة الذى اخترناه الأسلوب الأمثل الذى يرتجل فيه المغنون أجزاء الهارمونية للحن المغنى الرائد، إلا أن الجميع ينتهون معا فى اتحاد in unison والإيقاع حر فى تلك القطعة، وله نبض Pulse، إلا أنه ليس خاضعا لميزان إيقاعى meter واضح. حاول أن تدق بقدمك مع الموسيقى. وقد يمكنك ذلك إلا أن ضرباتك لن تكون منتظمة. وهذا النوع من الأداء يسمى باسترسكا Pasterska (رعوى Pastoral) ويعتبر

موسيقى للهواء الطلق تؤدي بملء الصوت الرنان Full Open Voice. والنصوص النموذجية تتكون من جزئين، مع تكرار المجموعة الثانية من الأبيات (الصيغة ABB). وتكرر النوتة ثلاث مرات مع بعض التنويعات (البنية الموسيقية AAA، انظر دليل الاستماع بانتباه).

♩ = 66 (freely)



التنوين المجهز ٥-٧

باسترسكا Pasterska - تؤديه فرقة سكالتي

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ١٠:٢

الترجمة	التعليق/ النص	قراءة العداد
مرحى، أيها الصبي الراعى	يبدأ المغنى الرائد الكوبليه (الدويت) Couplet، يتبعه المغنون الآخرون بعده بعده ثولن، ويغنون فى هارمونية Heū, Juhasicek biedny Nie oblapi nigdy	0:00

المسكين .. إنه لم يتلق أحضاناً		
مرحى، إنه لابد أن يرعى غنمه بينما هناك فتاة تحاول إغراءه	الكوبليه الثانى Hej, Owiecki paść musi Choc go dziewczce kusi	0:08
	تكرار الكوبليه الثانى	0:17

### القرص المدمج ١١:٢

فيرشوف (Wierchowa 52) تاليفها جورالسكا  
كابالا Gorabka Kapala من شيكاغو:  
بوجوسلاف لوفيتش Hugulawa Lwicz ضاهه  
جان روزالوفسكى Jan Rucinski، فيولينا  
لولى ستانيسلاف زاتوكا Stanislawa Zatkoka،  
فيولينا ثابيه أندريج توكارز Andrzej  
Tukarz باص Bers - تسجيل ميداني لسانا  
لاتس Hana Latas - جامعة كاتيلورنيا -  
سانتا بربرا، ٢٠٠٣

نستمع إلى القرص المدمج، التراك ١١ "نفس النوتة، إلا أنها هنا مؤداة  
فى أسلوب نموذجي لنوع يسمى فيرشوفا Wierchowa وكلمة Wierch فى  
اللهجة العامية للجورال تعنى قمة الجبل أو سلسلة جبال أما الجمع  
Wirchowe فهى أغانى قمة الجبل أو النوتى Nuty. ورغم أنها تعتمد فى  
بنائها على نفس النوتة بوضوح، أو الفكرة اللحنية، فإن "فيرتشوفا" تختلف فى  
وضوح عن الباستريسكا (القرص المدمج ٢، تراك ١٠). ففي الفيرشوفا  
"يمكننا سماع مجموعة من الآلات. وهذا يعتبر جورال كابالا Gorale  
Kapela نموذجيًا أو فرقة وترية: فيولينا أولى، واحدة أو أكثر من الفيولينات

المصاحبة، وباص *basy* (انظر شكل ٥-٧ رغم أن ذلك ليس صورة فوتوغرافية للفرقة التي نسمعها على التراك ١١). وتؤدي الآلات المصاحبة لحنا متكررا في القرار *Ostinato* (انظر دليل الإستماع بانتباه). استمع إلى عازف باص القرار *basy*، الذي يؤدي النوتات رى رى *DD*، مى مى *EE*، رى مى- *DE*، لا دو دبيز *#AC*، رى رى *DD* مرات ومرات. وكما حدث في التراك ١٠، فهناك منفرد واحد يبدأ المقطوعة، ويلحق به الآخرون بعد عدة ضربات إلا أنه في التراك ١١، تكون الفيولينا هي البائدة، وليس مغنيا، وستلاحظ أن النبض أكثر انتظاما - وهو ليس منتظما تماما (فقد يكون ذلك مضجرا)، إلا أنه يمكنك بسهولة أن تدق بقدمك في هذا المثال. وبعد أن تؤدي الفرقة مع النوتة ثلاث مرات (الصيغة *AAA*، وهي نفس الصيغة في التراك ١٠)، تدخل مغنية تصاحبها الفرقة (شكل ٥-٨)<sup>(١)</sup>. ويبطئ النبض إلا أنه يظل ثابتا نسبيا بينما تكون الباستريسكا في ميزان إيقاعي حر، أما الفيرشوبا فيقاعها ثنائي  $\frac{2}{4}$  (انظر التدوين المجهز ٥-٨).

---

(١) في أثناء مناقشة مع الموسيقى الجورال كرزيجتوف تريبيونا - توتكا Krzysztof Trebunia - Tutka، عزفت له ذلك المثال المسجل وسألته عن نظرية الباستريسكا Pasterska، وفيرشوبا Wierchowa، وأوزفودنا كونتينيوم Ozwodna Continuum (سنناقشها قريبا، انظر جدول ٥-١). ويعتقد كرزيجتوف أن المثال الخاص بالفيرشوبا الذي قدمته هنا يمثل أسلوبا حديثا نسبيا تم ابتداعه للأوبرا القولكلورية Jadurisia Spod Regli لجوليان ريمشوسل Julian Reimschüssel (١٩٠٨-١٩٨٤).

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ١١:٢

Wierchowa الفيرشوفا

الترجمة	التعليق/ النص	قراءة العداد
	تبدأ الفيولينا الأولى النوتة Nute (الفكرة الميلودية، والإيقاع الموزون	0:00
	الفيولينا الأخرى والباص Basy تلحقان بها، ويصاحبانها في هارمونية.	0:03
	تكرار نفس النوتة Nuta، مع تنويع بسيط، قرار متكرر وثابت Ostinato من خمس مازورات.	0:09
	التكرار الثاني للنوتة مع بعض التنويع	0:17
مرحى	تبدأ المغنية، مستخدمة نفس النوتة ذات الخمس مازورات وتصاحبها الفرقة الوترية،	0:25

	ويبطئ الإيقاع، إلا أن النبض يظل ثابتًا وكثير من النص غير واضح Ej, śprewam jo se śpriwan	
نص غير واضح	Ciese (?.....)	
قرص - جاك نص غير واضح	تستمر المغنية مع الكوبليه الثاني، ونفس النوتة Ej, lo dam me janicku	0:35
	المغنية تكرر الكوبليه الثاني مستخدمة نفس النوتة	0:44



شكل (٥-٧)

جورال كابيلا Gorale Kapela يقود الفرقة جوزيف ستاجيل  
Jozef Slaszal (الجالس) - مهرجان لفرق الأطفال  
بورونين Pronin - بولندا ١٩٩٢

وكل عبارة موسيقية بها عشر ضربات Beats، ومقسمة إلى خمس مازورات. ويحتوى النص الشعري على بيتين، ويتكرر البيت الثانى لإنشاء صيغة شعرية ABB، على غرار الباستريسكا.

والمثال التالى (القرص المدمج ٢، التراك ١٢) يستخدم مرة أخرى نفس النوتة Nuta، إلا أنه فى تلك الحالة يصور خواص جنس الأوزفودنا Ozwodna. ومعنى ذلك اللفظ فى اللهجة العامية Ozwodna أو Rozwodna غير واضح، إلا أن سكان الجبال (الجورال) يقترحون كلمة "بطء" أو "بدوران فى دائرة". أما فى سياق موسيقى البودالا، فيشير اللفظ إلى نوع من الموسيقى الراقصة. وعادة ما تكون الأوزفودنا Ozwodna آلية فقط دون غناء، إلا أنه عادة ما يستدعى الراقص الأول اللحن بغناؤه، كما نسمع ذلك فى التسجيل. والإيقاع موزون إيقاعيا مع تمبو Tempo (نبض الإيقاع) سريع نسبيا، وفى كل جملة هناك ١٠ ضربات مقسمة على خمس مازورات، وذلك رغم أن هناك العديد من الأوزفودنا به جمل مختلفة الطول.

#### القرص المدمج ١٢:٢

أوزفودنا Ozwodna (1:05)

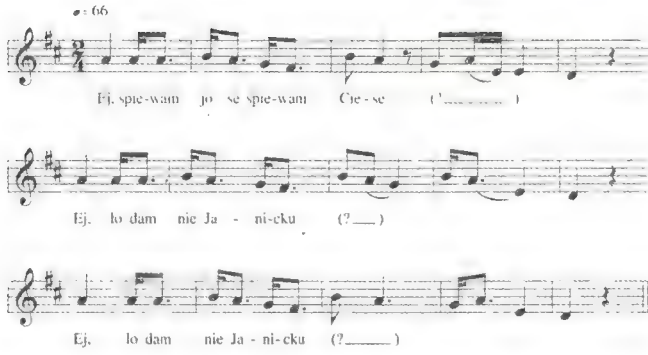
تؤديها فرقة سكانى Skalni

فى مهرجان زاكوبان

Zakopane - بولندا - تسجيل

ميدانى لتيموثى ج. كولى

Timothy J. Cooley 1992



التدوين المجز ٨-٥ فيرشوفا **Wierchowa** تغنيها  
 بوجوسلافا لوفيج **Boguslawa lowisz**



شكل (٨-٥)

بوجوسلافا لوفيج **Boguslawa Lowisz** وجديسلاف ميرنيكي  
**Zdzislaw Miernicki** في استوديو تسجيل بجامعة  
 كاليفورنيا - سانتا باربارا - ٢٠٠٣



لاحظ أنه في تلك المرة يؤدي المغنى - الراقص بيتين شعريين (البنية الشعرية AB) على نفس الموسيقى ( الإنشاء الميلودى AA) ولا يكرر البيت الثانى (انظر دليل الاستماع بانتباه). وعلى الرغم من ذلك سنجد أن عازف الفيوлина الأول سيؤدى النوتة Nuta بشكل مختلف: المرة الأولى من خلال أدائه نفس الشكل الميلودى الذى استخدمه المغنى، فإنه يدخل حليات بأسلوبه المميز فى عزف الفيوлина. وفى المرتبة الثانية والثالثة، ومن خلال جملة مكونة من خمس مازورات، يقوم بتنويع النوتة، مؤكدا النطاق الصوتى الخفيف للآلة Lower Register وعلى سبيل المثال، فى جزء كبير من المازورات الثلاث الأولى للجملة، وبدا يقيم بنية للجملة الميلودية ABB (المدونة المجهزة ٥-٩). ونمط القرار المتكرر The Ostinato Pattern هو نفسه الذى كان فى الفيرشوبا Wierchowa، حيث يؤدي آلة القرار Basy النغمات رى رى مى مى رى لا لا رى رى DD EE DE AA DD بشكل متكرر (ونوتة لا الثانية تحل مكان الوديز C# التى يؤديها القرار فى تسجيل القرص المدمج ٢، تراك ١١).

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ١٢:٢

### أوزفودنا Ozwodna

قراءة العداد	التعليق/ النص	الترجمة
0:00	المغنى - الراقص الأول يستدعى النوتة وهي نفسها الموجودة في القرص المدمج ٢: تراك ١٠ و ١١. ومن الواضح أنها موزونة إيقاعيا Hej, ani Jo nie juhas, Ani jo nie baca	مرحى، أنا لست صبييا للراعى
0:02	تدخل الفيوлина وآلة القرار basy، ويؤيدان جزء المصاحبة مع المغنى	
0:06	المغنى يؤدى الكوبليه الثانى، مع مصاحبة من الفرقة الوترية، ويكرر نفس النوتا Hej, Sama mi ciupaska owiecki nawraco	مرحى، إن فاسى وحدها هى التى ترعى الغنم
0:11	الجملة A. تلتقط الفيوлина الأولى نفس النوتة بينما يبدأ المغنى فى الرقص وينوع عازف الفيوлина فى النوتة، مع التركيز على المنطقة الصوتية Register الأعلى	

	قليلًا. وهناك من يصدر صغيرًا موقعًا	
0:15	الجملة B. يؤدي عازف الفيولينا الأول نمطا مرة أخرى من خمس مازورات، مع التركيز على منطقة صوتية أكثر انخفاضًا	
0:22	الجملة A. يؤدي عازف الفيولينا الأول جملة من خمس مازورات، تشبه ما عزفه في 0:11 مع التأكيد على المنطقة الصوتية الأعلى	
0:26	الجملة B. عازف الفيولينا الأول يؤدي جملة من خمس مازورات، مع التأكيد على منطقة صوتية أكثر انخفاضًا.	
0:30	الجملة B. عازف الفيولينا الأول، عند المنطقة الصوتية الأكثر انخفاضًا، يؤكد على الإنشاء الميلودي ABB للعبارة	
0:34	تنويع على الجملة A	
0:37	تنويع على الجملة B	
0:40	تنويع على الجملة B	
0:44	تنويع على الجملة A	

0: 47	تتويج على الجملة B	
0:51	تتويج على الجملة B، مع صوت صغير	
0:54	تتويج على الجملة A مع استمرار صوت الصغير	
0:57	تتويج على الجملة B	
1:01	تتويج على الجملة B	

وعملية التمييز بين أنواع Genres الباستريسكا Pasterska، والفيورشوفا Wierchowa، والأوزفودنا Ozwodna يمكن اعتبارها نقط Points تقع على كيان متصل Continuum (انظر الجدول ٥-١). والباستريسكا مقطوعة غنائية حرة دون ميزان إيقاعي تماما، وتؤدي على نحو نموذجي لغرض الاستمتاع بالغناء والاستماع. والفيورشوفا قد تكون حرة أو موزونة إيقاعيا، وهي نموذجية للاستماع، إلا أن المصطلح يشير أيضا إلى مقطوعات راقصة، كما أنه يمكن غناؤها، وعزفها على الآلات، أو كليهما، كما هو الحال في مثالنا. أما الأوزفودنا فهي موقعة وموزونة دائما، وبصفة عامة تشير إلى موسيقى معدة للرقص، وهي آلية أيضا رغم أن المغنى يمكنه تقديم النوتة كما سمعنا. وتوضح التراكات 10 Tracks و ١١ فهي اللبس Ambiguity بين مختلف التصنيفات. فالتراك رقم ١٠ به نبض واضح ويمكن أن يصنف كفيورشوفا غنائية. أما التراك ١١ ففيه بعض الانحراف عن المسار الإيقاعي Rubats (الأداء في نوع من الحرية للزمن لإعطاء تعبير معين) يرتبط على نحو نموذجي مع الباستريسكا. والتراك رقم

١٢ من ناحية أخرى، فكان يتم أداؤه للرقص] فى نفس أداء الفرقة (College Aged Troupe) التى ظهرت على التراك ١٠ [وذلك يصنفها فى وضوح كأوزفودنا، رغم أن بعض الجورال يعتبرون تلك العائلة من النوتة فيرشوفا للرقص.

♩ = 102

Voice

Hej. a - ni jo nie ju - has, A - ni jo nie ba - ca.  
 Hej. sa - ma mi ciu - pa - ska O - wicc ki a - wra - co.

Basy

6 (Prym)

11 D.S.

التدوين المجهز ٩-٥

أزفودنا - تؤديها فرقة Skalni

## الجدول ٥-١

الباستريسكا - الفيرشوفا - الأرفودنا ككيان متصل Continuum

الباستريسكا Pasterska	الفيرشوفا Wierchowa	الأرفودنا Ozwodna
غير موقعة	موقعة أو غير موقعة	موقعة
للاستماع	للاستماع أو الرقص	للرقص
غنائية	غنائية أو آلية	آلية

### موسيقى للرقص

توجد موسيقى الجورال فى الكثير من أساليب رقص البورال المختلفة، من الديسكو Disco حتى البولكا Polka، إلا أننا سنركز على عدة أنواع تعتبر من الرقصات الأهلية الأصلية Indigenous فى المنطقة، وأشهرها تميزا رقصة ثنائية تدعى جورلاسكى أو بروجورالسكو Progoralsku (أى فى أسلوب الجورال) وتختلف الجورالسكر عن معظم الرقصات الاجتماعية التى نصادفها كثيرا فى تلك المناطق، فى أن التركيز يكون على إحدى الثنائيات المفردة Single Couple - أى رجل واحد وامرأة واحدة - وذلك رغم أنه يتم دعوة المرأة دائما إلى حلبة الرقص بمعرفة رجل آخر أو مجموعة من النساء. وعلى النقيض من ذلك، فرقصات الفالس، والبولكا، والرقصات الأخرى التى تؤدى فى تجمعات الجورال يكون بها مجموعات كبيرة من الأزواج دفعة واحدة على حلبة الرقص. ورغم احتواء تلك

الرقصات على قدر عال من الارتجالات، فإنها جميعاً تقع في نطاق إنشاء معقد، دائماً ما تحكمه قواعد - فهي لا تكون حرة تماماً على الإطلاق ودون صيغ مسبقة يكون فيها إيماءات حركية Gestures، وأفكار ميلودية. وسنأخذ هنا بعين الاعتبار ثلاث طبقات متكاملة من ذلك البناء الجورلاسى المعقد: الاجتماعى، الموسيقى، والبدنى (أى الرقص ذاته).

وقد تبدو الجورلاسية في البداية، عندما يرقصها زوج منفرد من الراقصين، إنها تفاعل اجتماعى بين رجل وامرأة، إلا أن البحث المتعمق يكشف عن أن الرقصة تتطلب اشتراكاً إيجابياً من راقصين إضافيين، وموسيقيين، ودائرة المشاهدين. وتبدأ المتابعة الراقصة عندما يقترب الراقص من الفرقة (الفرقة الوترية التقليدية أو الكابيللا kapela) ويطلب رقصة ما، وعادة ما يكون بوضع نقود في الفتحات التى على شكل حرف F فى آلة الباصى Basy، مع غناء لحن يود أن يرقص عليه. وتلك "النوتة Nuta" الأولى هى بند ثابت كازفودنا وفى نفس الوقت، يكون هناك راقص آخر يبحث عن امرأة ليدعوها إلى الرقص مع الراقص الأول. (ويكون الراقص الأول قد نسق لذلك مع زميله من قبل). ويأتى الراقص الثانى بالمرأة التى وقع عليها الاختيار إلى الحلبة ويديرها. ثم يغادر الحلبة، تاركاً إياها لترقص مع زميله الأول وبعد كل "نوتة" فى المتابعة تترك الراقصة الأولى الحلبة لتجلس أو لتتبادل الأحاديث مع صديقاتها. وبمعنى آخر فهى تتسحب إلى المجتمع، الذى يحيط بالحلبة. ولكل رقصة تالية فى المتابعة، يتم تقديمها إلى الحلبة، سواء بمعرفة الراقص الثانى، أو بمعرفة مجموعة من

الراقصات (حل نموذجي). وفي كلتا الحالتين، تؤدي نفس الخطوات الأساسية للرقصة بينما تدور المجموعة في اتجاه عقرب الساعة، ثم عكسها قبل أن تدور الراقصة الأولى ويتسلمها الراقص الأول. وعندما يقرر الراقص الأول أنه قد رقص بما فيه الكفاية، فإنه يطلب واحدة من لحنى الختام "وتسمى زيلونا Zielona" (المعنى الحرفي أخضر) وهو مستمر في الرقص مع شريكته. وعندما تستجيب الفرقة للنداء "أخضر"، فإنها تنتقل إلى "نوتة" أخرى دون توقف، ويتلامس الثنائي لأول مرة، ويدوران معا على نفس الخطوات التي أدياها عندما قدم الآخرون الراقصة إلى الحلبة.

وتتكون موسيقى الجوارلسكى من سلسلة من النوتة الواضحة كما يستدعيها الراقص الأول ويتم عزفها بواسطة الكابيللا. وفيما بعد اللحن الأخير، والذي يتم عزفه كنوع من التنبيل (الكودا) Coda الملحق بالحن قبل الأخير Penultimate Tune ، وكل لحن راقص عادة ما يفصل بوضوح عن الرقصة التي قبله (استمع إلى القرص المدمج ٢؛ تراك ١٣-١٧). وقد تستمر الرقصات لعدة ثوان أو دقائق ما بين كل نوتة، إلا أن النوتة المنفصلة والرقصات تعتبر في نطاق نفس المتتالية Suite أو التتابع الراقص. فهي أحداث متميزة في نطاق متتالية أكبر تتضمن معا ولها بدايات ونهايات واضحة.

ودائما ما تبدأ المتتالية الراقصة الجورلاسية بأوزفودنا. وأشهر الإنشاءات الموزونة إيقاعيا للأوزفودنا تتم صياغتها حول بنى Structures مكونة من خمس مازورات وبها نبضان في كل مازورة (القرص المدمج -



٢، التراكات ١٣ و ١٤). وعلى الرغم من أن ذلك الإنشاء الموقع غير معتاد في موسيقى أوروبا الغربية، فإنه شائع في التانراس وبعض المناطق الجبلية في كاراباثيا. وتتبع الأوزفودنا الافتتاحية سلسلة متتابعة من الألحان/الرقصات قد تضم بينها أزفورنات Azwodne إضافية، وما يسمى أيضا بالدوربنى Drobne (الصغير) و/أو الكرزيسانى Krezesane (المدهش). وتنتمى الدوربنى والكرزيسانى بشدة إلى أنواع الألحان التى تجمع بين العزف الفيرتيوزى (شديد المهارة) للفيولينا، وبين رقص الروباتى يتطلب مهارة شديدة يؤديه الرجال. وغالبا ما تكون الألحان مكونة من جمل ذات أربع مازورات، إلا أن هناك ألحانا كثيرة ذات إنشاءات من جمل غير معتادة. وكما رأينا من قبل، فكل دورة راقصة تنتهى بلحن أو لحنين، أو خليط منهما (Medley 22)، ويسمونه "زيلونا Zielona" وذلك بينما يتلامس الثنائى الراقص للمرة الأولى ويؤديان خطوة دائرية معينة. انظر الجدول ٥-٢ للاطلاع على موجز لإنشاء المتتابعة الراقصة الجورالسكية.

#### الجدول ٥-٢

##### إنشاء المتتابعة الراقصة الجورالسكية

النوع	الوصف	البنود الإنشائية الأساسية
أوزفودنا	رقصة نوتة افتتاحية	الراقص الثانى يدير الراقصة نحو الحلبة
كرزنانسانا، ذرونبا	أى عدد وبأى ترتيب	عادة ما تعيد مجموعة من النساء الراقصة الأولى إلى

حلبة الرقص لكل رقصة تالية		
دون توقف في الموسيقى أو الرقص. يدير الراقص الأول الراقصة وتنتهي المتابعة الراقصة	أغنية ختام/ نوتة وإيماءات راقصة	زيلونا

وإذا ما تمعنا في التراكات ١٣-١٧ من الأسطوانة المدمجة ٢-، سنجد أنهما تمثلان متابعة راقصة جورالسكية كما تؤدي في قرية كوشيليسكو Koscielisko في بولندا، من ثلاثة أفراد من عائلة تريبونيا توتكا Trebunia Tutka - كرز شتوف على الفيولينا الأولى، وشقيقه جان Jan على الفيولينا المصاحبة، وابن عمهم باول Pawel على آلة القرار Basy . وقد قاموا بالتسجيل في منزل ابوا وفوجتيك ستيرشولا-ماسنيك Ewa and Wajtek Styrczula - Masniak ، حيث كنت أقيم لعدة أيام في أغسطس ٢٠٠٥ . وقد سألت ابنتهما آنا Anna، وأحد أشقائها، مارسين Marcin أن يوديا رقصة استلهاما للكابيل في أثناء عزفها ولكي يتبحا لنا أن نسمع أصوات أحذية الراقصين على الأرض الخشبية وتصفيقهم من آن لآخر. وقد ساعدنا ابنة عمهم آيفلا ستيرشولا - ماسنيك Anieli Styrczula-Masniak أيضا في تدوير "آنا" على أرض الحلبة بعد الأوزفوننا الأولى. وكان كل من آنا، ومارسين، وأنيللا يرتدون ملابسهم العادية، فيما بعد أنهم غيروا أحذيتهم بأحذية تسمى كيربس Kierpce، وهي أحذية جلدية لها كعوب صلبة وشرائط

تلتف حول الكاحل (شكل ٥-٩). وقد سجلنا متتابعة راقصة نوتى Nuty دون راقصين، ثم أخرى بهم. وقد أبدى الموسيقيون دهشتهم من أن أداءهم كان أحسن بكثير مع الراقصين، لأن الرقص أعطاهم حافزا وطاقة. فالتفاعل بين الموسيقيين والراقصين هو جزء من جماليات الموسيقى يساعد في توليد نوع من المتعة إضافة إلى الجمال.



شكل (٥-٩)

أنيلاسشيولا - ماسنيكا (إلى اليسار) تدير ابنة عمها أنا  
ستيرشولا ماسيناكا (في الوسط) والتي سترقص مع شقيقها  
مارسين (إلى اليمين). وقد التقطت هذه الصورة في أثناء  
تسجيل القرص المدمج - ٢، تراكات ١٣-١٧ في منزل  
ستيرشولا - ماسنيكا في كشيلىسكو Kosce - بولندا ٢٠٠٥

استمع بانتباه إلى نمط القرار المتكرر للأوزفودنا Ozwodna الأولى  
(القرص المدمج ٢، تراك ١٣) وقارنه بالقرص المدمج ١، تراك ١٢.  
وأنماط القرار تكون بالضرورة متماثلة رغم اختلاف النوتى. ويكون ذلك  
النمط النموذجي المتكرر الذى تتقاسمه الرقصات هو أوزفودنا ذات خمس  
مازورات (رى رى مى مى رى مى لا رى رى DD EE DE AA DD).  
انظر دليل الاستماع بانتباه.

### الاستماع بانتباه

#### القرص المدمج ١٣:٢

#### متابعة جورلاسية Gorlaski الجزء ١ أوزفودنا Ozwodna

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	يستدعى المغنى جان تونكا الرقص بغناء كوبليه. مع م صاحبة من الفيولينا الأولى وآلة القرار Basy على النبض الموقع الخامس 5 <sup>th</sup> Metrical Pulse (المازورة الثالثة)، حيث يؤديان نمطا يقاعا متكررا فى القرار من خمس مازورات)	يا فتاتى يا حبى لا تستلقى على القش

	Ej, dziwcy no kochanie na sianie nie lygoj	
سيخدك القش وسيسعد ذلك الأولاد	يغنى جان الكوبليه الثانى على نفس النوتا Ej, bo ciy sianko zdradzi bedom chtopcy radzi	0:06
	يلتقط كرزيشتوف توتكا Krzysztof Tutka، عازف الفيولينا الأول للحن. ويجرى تنويعات على نفس النوتة Nuta، الجملة A. يبدأ مارسين شتيرشولا - ماسنيك الرقص مع شقيقته ويمكننا سماع وقع أقدامهما على الأرض الخشبية	0:11
	يؤدى عازف الفيولينا الأول تنويعا على نفس النوتة فوق باص متكرر من ٥ مازورات، إلا أن تنويعه يختلف بوضوح وسنسميه الجملة B	0:16

0:20	تتويع على الجملة B، وتشكيل نمط لجملة ميلودية ABB	
0:24	تتويع على الجملة A	
0:27	تتويع على الجملة B	
0:31	تتويع على الجملة B	
0:35	تتويع على الجملة A	
0:38	تتويع على الجملة B	
0:42	تتويع على الجملة B. يسمع الراقص مارسين تصفيق وهو يرقص	
0:45	تتويع على الجملة A	
0:49	تتويع على الجملة B. يُسمع وقع أقدام الراقصين	
0:52	تتويع على الجملة B	

## القرص المدمج ١٣:٢

ستلمة دورلانسكية باسمه Gerdine الجزء ١:  
توزوندسا (Hendrix ١٩٥٩)، بالهيسا كزيسشتراف  
تريونيا - توتكسا Kuyatof Trebude - Tacka على  
الفيولينا الأولى، جان تريونيا توتكا على الفيولينا  
ثانية مع الفناء، ياول تريونيا توتكا آلة القصر  
وصا، مع أنا مارسين Amu Marcha وأنيلا ستيرشولا  
- ميشيفيت وكس.

تسجيل مدتي نوتوني ج. كسولي Hendrix J. Cusley  
- كوشيليسكو Kuschelisko - بولندا ٢٠٠٥

## القرص المدمج ١٤:٢

متابعة جورالسكي Goralski الجزء ٢:  
أوزفوندا (1:07) Ozwodna يوديبا  
كيرزستوف ترييونيا - توتكا فيولينيا  
أولي، جان ترييونيا - توتكا، فيولينيا  
ثانية وغناء: بول ترييونيا توتكا باص  
Basy، مع أنا ميرسن، وأنيلا ستريشولا  
- ماسنيك رقص: تسجيل ميداني  
تيموثي إي. ج. كولي - كوشيلسكو -  
بولندا - ٢٠٠٥.

الرقصة الثانية في المتابعة (القرص المدمج ٢، تراك ١٤) عبارة عن  
أوزفوندا إضافية، وتقع أيضا في جمل من خمس مازورات، إلا أن القرار  
المتكرر Ostinato يختلف اختلافا مهماً. فالقرار يؤدي تنويعا على ذلك  
النمط النغمي Pitch Pattern - ثلاث جمل، كل منها من خمس مازورات:  
رى رى - رى مى - رى رى - مى مى - رى رى - رى مى - مى مى  
- رى مى - لا لا - رى رى. والملاحظة أن تلك الرقصة لا يسبقها أغنية  
كمقدمة (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

## القرص المدمج ١٤:٢

متابعة جورلاسكية Goralski Suite الجزء الثاني: أوزفوندا

Ozwodna

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	يقدم عازف الفيولينا الأول النوتة Nuta. وتكون المصاحبة من	

	<p>الفيلولينا الثانية والقرار Basy</p> <p>على الضربة رقم ٥ On Beat</p> <p>5 (المazورة رقم ٣). والنوتة</p> <p>مكونة من جمل ذات خمس</p> <p>مازورات. نمط تتويجات</p> <p>ABB. يختلف القرار هنا قليلا</p> <p>في كل جملة من خمس</p> <p>مازورات، حيث يتكرر كل ١٥</p> <p>مازورة.</p>	
	الجملة B، خمس مازورات	0:05
	الجملة B، خمس مازورات	0:19
	<p>الجملة A: نمط قرار ري ري</p> <p>- مي مي - ري ري - مي</p> <p>ري - مي مي</p>	0:13
	<p>الجملة B: نمط قرار ري مي -</p> <p>مي مي - لا لا - سي دوبييز</p> <p>- مي مي</p>	0:16
	<p>الجملة B: نمط قرار ري ري -</p> <p>مي مي - ري مي - لا لا -</p> <p>ري ري</p>	0:21



0:25	الجملة A (يتكرر التنويع (ABB	
0:29	الجملة B	
0:33	الجملة B	
0: 37	الجملة A (يتكرر التنويع (ABB	
0:41	الجملة B	
0:45	الجملة B	
0:49	الجملة A (يتكرر النمط (ABB	
0:52	الجملة B	
0:56	الجملة B	
0:29	الجملة A	
1:03	الجملة B والختام	

اللحن الراقص الثالث فهو كرزيسانا Krzesana تسمى "ترزى آه روس Trzy Aros" (ثلاثة وواحد) ومثل كثير من ألحان نوع كرزيسانا هذا، يشير الاسم إلى إنشاء النوتة والقرار المتكرر **Ostinato**. استمع إلى القرص المدمج ٢، تراك ١٥، وتتبع باهتمام بالغ القرار المصاحب الذي يتغير على الضربة الثالثة والرابعة كالتالى:

رى رى - لارى، رى رى - لارى، رى رى لارى، وهكذا. وفى كل جزء من ٤ ضربات، هناك ثلاث نغمات رى ونغمة واحدة لا، ومن ثم الاسم ثلاثة وواحد (ترزى آه روس Three and One). وتؤدى الفيوлина المصاحبة فى هذا المثال قراراً متكرراً أكثر صفلاً وبلغة هارمونية (انظر دليل الاستماع بانتباه). (والهارمونية هى مفهوم قد لا يتلاءم إلا فى فجاجة مع الموزيكا بودالا Muzyka Podhala، أما الدرجة والتألف لآلة القرار Basy هى والفيولينا المصاحبة فيؤديان فيتغيران بغرض تعليم الوقت والإنشاء Structure الموسيقى وليس كهارمونية مصاحبة كمعظم الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية وبعض الموسيقى الأوروبية أمريكية الشعبية.

#### القرص المدمج ١٥:٢

المتابعة جورلاسكى الجزء ٣: كرزسانا  
Krezesana ثلاثة وواحد ترزى آه روس  
Trzy o ros (٢٦: ١). بلانها كرزيشيتوف  
تريبونا - توتكا، فيولينا أولى، وجان  
تريبونا - توتكا، فيولينا ثانية وغناء، باول  
تريبونا-توتكا باص، مع أنامارسين  
وليفاستروولا - ماسنالك رالمستان. تسجيل  
مدانى ليموثى ج. كولى. كوشيليسكو -  
بولندا ٢٠٠٥

#### الاستماع بانتباه

#### القرص المدمج ١٥:٢

متابعة جورلاسكى - الجزء ٣: كرزسانا Krezesana ترزى آه روس Trzy

#### A Ros (ثلاثة وواحد)

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	يقدم جان تريبيونا - توتكا الرقص بالغناء. وتلحق به الفرقة الوترية فى المازورة الثالثة	(مقاطع صوتية دون معنى) عندى ١٤٠ بطة

	Aštajrom, ašlajrom, Sto slyrdziysci kacek mom	
تلك البطات ملك لحبيبتى كاتى أعرف حبيبتى كاتى جيدا	غناء الكوبلية الثانى Ate Kacki Majyj Kaski Jo siy z Kaskom dobrze znom	0:05
	يؤدى كرزيشتوف تتويجا لنفس النوتة على الفيولينا، لاحظ عدم تغير النمط للقرار المتكرر رى رى - لارى - رى رى - لارى	0:09
	لاحظ كيف تضبط الفرقة الوترية النبض الإيقاعى Tempo مع الخطوات المسموعة للراقص	0:33
	تتبع الفرقة عازف الفيولينا الأولى وتجري تحويرا مقاميا Modulation نزولا حتى مقام صول. ومن ثم يصبح النمط الإيقاعى المتكرر Ostinato صول دو - رى صول، صول صول رى صول، إلخ. تتحور المقطوعة مقاميا فى عودة إلى مقام رى صعودا قبل الختام	0:58

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ١٦:٢

المتابعة الجورالسكية - الجزء رقم ٤

كرزيسانا "بودوا" Po Dowa "Krezesana

قراءة العداد	التعليق
0:00	النداء للرقص، وفي تلك المرة ليس بالغناء بل النداء "Po Dowa". ويبدأ عازف الفيوлина الأول اللحن، ويلحق به الباص مع الفيوлина المصاحبة في المازورة الثالثة. نمط قرار متكرر رى رى - لا لا - رى رى - لا لا،.. إلخ بداية دورة التنويع الثانية. وتتكون كل جملة من أربع مازورات. دورات تنويع تبدأ عادة بجملة تؤكد منطقة صوتية أعلى. بداية دورة التنويع الثالثة. لاحظ عدد الجمل ذات الأربع مازورات، وهي تتغير في كل دورة تنويع بداية دورة التنويع الرابعة والختامية

القرص المدمج ١٦:٢

متابعة جورلاسكية - الجزء ٤  
كرزيسانا بودوا Podwa (٠.٥٤)  
يؤديها كرزيسلاف تريبونسا توتكا،  
فيوليتا أولي، جان تريبونسا توتكا،  
فيولينا ثانية وغناء، وباول تريبونسا -  
توتكا، باص، مع أنا مارسن وأنسلا  
ستيرشولا - ماسيفك رقص.

تسجيل ميداني لبينسوي ج. كولي.  
كوشيليسكو، بولندا ٢٠٠٥

والرقصة الرابعة فى المتتابعة (القرص المدمج ٢، تراك ١٦) هى  
 كرزيسانا Krzesana تسمى بودوا Podwa (فى اثنين). وتغير الفيولينا  
 المصاحبة والقرار Basy التآلفات كل ضربتين (التآلفات رى رى - لا لا -  
 رى رى - لا لا،... إلخ)، أى فى اثنين In Two (انظر دليل الاستماع  
 بانتباه). والراقصة التالية هى الأخرى كرزيسانا، وهى مصاغة فى تتابع فى  
 التحوير المقامى Modulating Sequence من النوتى Nuty مع تغيير النمط  
 المتكرر للقرار والمسمى زى ستارى ze stary (العجوز The Old One)  
 (القرص المدمج ٢ تراك ١٧).

#### القرص المدمج ٢: ١٧

المتابعة الجورلاسكية Goralski  
 الجزء ٥ أداء كرزيسشتوف  
 تريبونيا - توتكا فيولينا أولى، جان  
 تريبونيا - توتكا، فيولينا ثانية،  
 وغناء بول تريبونيا - توتكا،  
 باص. مع أنا ميرسين، وأنيل  
 ستيرشولا - ماسينك، رقص.  
 تسجيل ميدانى لتيموثى ج. كولى -  
 كوشيلسكو - بولندا - ٢٠٠٥

عندئذ ودون توقف عند ١:٤٣ ثانية بالضبط، يعطى الراقص الأول  
 إشارة انتهاء الرقص، وعلى الفور تنتقل الفرقة إلى الزيلونا Zielona، وهى  
 التذييل الختامى Closing Coda . ويستدعى ذلك إلى الذهن أن نوتة الزيلونا  
 هى علامة لنهاية متتابعة الرقص ويكون فى اللحظة التى يدير فيها الراقص  
 الأول الراقصة الأولى، متظاهرا بأنه يلمسها لأول مرة فى أثناء الرقص.  
 (انظر دليل الاستماع بانتباه).

ويمكننا اللجوء إلى تفسيرات عديدة للمعنى الاجتماعي لرقص الجورلاسكى Gorski على أساس البنية الإنشائية وحدها. وقبل أن نفعل ذلك، من الواجب علينا أن نتذكر أن جورلاسكى البودالى هم قوم من الأوروبيين المحدثين الذين يتشاركون ثقافيا بدرجة كبيرة مع الأوروبيين والأمريكيين الآخرين. إلا أن الممارسات الثقافية الشعبية التقليدية، مثل رقص الجورلاسكى، تحتوى على معلومات تختص بالقيم الجوهرية وأفكار حول ما الذى يعنيه أن تكون "جورالى" Gorale فى القرن الواحد والعشرين، حتى ولو كانت مثل تلك الممارسات لا تصف الكيفية التى يمارس بها الفرد حياته العادية (ذكر أو أنثى). وعندما نأخذ بذلك المفهوم، يمكننا ملاحظة أنه فى نطاق الإنشاء العام للرقص، أن الراقص الأساسى يتمتع بقدر لا بأس به من الحرية وقدرة التحكم (رازين Wrazen ١٩٨٨ : ١٩٧٠). وهو يحدد الألحان التى سيتم الرقص عليها، ومن التى ستشاركه الرقص، والمدة التى سيرقصان خلالها معا. ولابد أن تعبر الراقصة الأولى عن نفسها بالطريقة التى ترقص بها فى نطاق السياق الذى يتحكم فيه الرجل. وتكون اختياراتها محدودة، إلا أن المحيطين بها يمكنهم قراءتها وهم يلاحظون كيف تستجيب للراقص الذكر بلغة جسدها، وتعبيرات وجهها، وتفاعلاتها العامة مع شريكها فى الرقص. تذكر أن هناك زوجًا واحدًا من الراقصين يكون متواجدا على الحلبة بينما ينصرف الآخرون إلى المراقبة - وعادة ما يفعلون ذلك باهتمام بالغ. وكما قد نتوقع، فإن مثل هذا الرقص الجورالى Pro Gorsku يتبع نوعا من الاستعراض الذاتى للمؤدى ولفت الأنظار بين دائرة من أصدقائه المقربين،

وعائلته، والمجتمع. وعلى نحو خاص فهو بالنسبة إلى الرجل يعتبر رقصة رياضية مملوءة بالحيوية والفتوة وتتطلب مهارة وقدرة تحمل إلى جانب معرفة شاملة بالموسيقى.

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ١٧:٢

المتابعة الجورلاسية Goralsk Suite

الجزء رقم ٥ كرزيسانا "krzesana" زي ستارى Ze Sary وزيلونا

Zielona

الترجمة	التعليق	قراءة العداد
Cina Cina قرص، سيناسنيا فقط (مقاطع حروف بلا معنى - مرحي) كاتى أحسن من مارى كاتى تغسل الملابس كاتى تمارس الخياطة	يقدم جان الرقصة الخامسة بغناء كوبليهن. وتلحق به الفرقة، كما هو متبع فى المازورة الثالثة. Ej Se ino Cina Cina Lepo kaska niz Maryna Kaska uprac, kaska usyc Maryny siy nie kee rusyc	0:00
مارى لا تريد أن تتحرك	يلتقط كرزيشتوف النوتة على الفيولينا الأولى بجمالها ذات	0:10

	المازورات الأربع وبعزف كمصاحبة للرقص. لاحظ النمط الإيقاعي المتكرر فى القرار Ostinato Pattern لا لا - لامى - لا لا - لامى، إلخ.	
	بعد المدخل الميلودى الذى يؤديه كرزيشتوف، يتغير النمط الإيقاعي المتكرر إلى مى مى - لا لا - مى مى - لا لا، إلخ.	0:22
	يعاود النمط الإيقاعي المتكرر، بعد عازف الفيولينا الأول، التغير إلى لا لا لامى، إلخ.	0:38
	تتحور النوتا إلى رى D مع نمط القرار المتكرر رى رى رى لا رى رى رى لا، إلخ.	1:06
	تتحور النوتا إلى صول G، مع نمط القرار المتكرر على النحو: رى رى - صول صول - رى رى - صول صول، إلخ.	1:28
	باتباع إشارة من الراقص الأول، تتغير النوتا فجأة إلى زيلونا Zielona إعلانا بانتهاء جولة الراقصين	1:43



## سيرة حياة: كرزيشتوف تريبونيا - توتكا Krzysztof-Trebunia-Tutka

يجسد كرزيشتوف تريبونيا - توتكا Krzysztof Trebunia - Tutka موضوعات كثيرة في هذا الفصل، وهو عازف فيولينا ومغنٍ وقد سجل عدة تراكات في القرص المدمج. وهو موسيقى شعبي تقليدي Traditional بمعنى أنه سليل أسرة تمتد جذورها إلى ماضٍ طويل من الموسيقيين الريفيين. وقد حقق مستوى رفيعاً في البودال Podhale كواحد من أقوى الموسيقيين والراقصين الذين يؤدون طبقاً للأسلوب المعروف بالموزيكا بودالا Muzyka Podhala، كما أنه معلم ممتاز. وكلمة تقليدي بهذا المعنى تشير إلى أداء المؤلفات كما كانت تؤدي في الماضي، أي كما كان يؤديها الآباء والأجداد، وفي حالة كرزيشتوف كما كان يغنيها أجداد الأجداد. ورغم ذلك فكرزيشتوف يعتبر من فناني الحداثة، وله صيت عالمي على مستوى واحدة وعشرين دولة، فهو مواطن عالمي. وقد شارك في إجراء مقابلات ومناقشات غير رسمية أوضح فيها إيمانه بأن التقاليد لا بد أن تتغير وتتكيف كي تظل حية في يومنا هذا. ومن ثم، فهو يجيد العزف على الفيولينا، وفلوت الراعي Shepherd's Flute، أو الرقص الجورالي وهو يرتدى ملابس قومية كما كان جده الأكبر يؤدي تماماً. وفي نفس اليوم يمكن أن يعزف أمام آلاف المعجبين مع فرقة ريجا Reggae Band من جاميكا أو فرقة خليط من موسيقى الروك Rock Fusion Band من وارسو (شكل ٥ - ١٠).



شكل (١٠-٥)

فرقة عائلة تريبونيا - توتكا تؤدي في حفل خليط موسيقى  
 Fmsion concert في زاكوبان Zakopane - بولندا -  
 ٢٠٠٥. وفي الصورة نجد إلى اليسار فلاديسلاف تريبونيا  
 توتكا Wladyslaw Trebunia Tutka - بينما يرقص  
 كرزيشتوف Krzysztof في الوسط، وشقيقته آنا Anna  
 تعزف على الباص Basy. لاحظ الباص الكهربى ومجموعة  
 الطبول التى ترى خلف كرزيشتوف، مع آلة السيمبولوم  
 cymbolum الهنغارى إلى يمين آنا.

قابلت كرزيشتوف فى بودال عام ١٩٩٢. وكان يؤدى مع والده  
فلاديسلاف وشقيقته أنا فى احتفال غير رسمى يعد مهرجاناً شعبياً صغيراً فى  
قرية بورونين Poronin، بجوار قرىته بيلاي دوناجيك Bialy Dunajec  
(شكل ٥-١١). وفى ذلك الوقت كان فى الثانية والعشرين، وطالبا جامعا فى  
كراكوف Karakow، وكان قد حقق بعض الشهرة فى منطقته كعازف ممتاز  
على الفولينا، وراقص، وحامل للواء الفن التقليدى. وفى ذلك الصيف أجريت  
معه مقابلة ودارت بيننا مناقشات مثمرة من خلال لقاءات متعددة. وقد ظلت  
أراسله وأزوره، حتى أصبح اسمه يتردد فى جميع أرجاء بولندا كمؤدٍ  
للموسيقى الشعبية وشارك فى رسم خريطة أوروبا الغربية الموسيقية من  
خلال تسجيلات عديدة على أسطوانات مدمجة ومؤدٍ لموسيقى "النبض العالمى  
World Beat"<sup>(١)</sup>. إلا أنه حافظ على جذوره البولندية فى منطقة بودال، حيث  
يقوم بنشاط فى التدريس للأطفال ويعلمهم كيفية أداء الموزيكا بودالا كغناء  
ورقص وعزف.

وقد اعتمدت سيرة الحياة الموجزة تلك على المقابلات والمناقشات التى  
أجريتها مع كرزيشتوف ومن خلال مقابلاتنا ومناقشاتنا على مدار سنوات،  
برز موضوعان رئيسيان: أولهما أن المعرفة العميقة بالممارسات الثقافية  
لأسلاف كرزيشتوف ذات أهمية كبرى لتكوين تصوره ومفهومه الذاتى، ثم  
استيعابه لأنشطته الموسيقية الخاصة به، وثانيهما أنه بينما كان راسخ الجذور  
فى حاسته للميزات الموسيقية، نجده يعتقد تماما أن من حقه، وربما من ضمن  
مسئوليته أن يقوم بالتجريب فى موسيقاه.

---

(١) خليط من الموسيقى الشعبية العالمية مع موسيقى الروك - المترجم.

ولد كرزيشتوف عام ١٩٧٠ ونشأ في قرية صغيرة بمنطقة التاترا تدعى ميلای دوتاجیل Baily Dunajec ، في بولندا. وسواء عندما كان يدخل معه في مناقشات، أو في المقدمات التي يؤديها على المسرح، أو في الأسطر التي كان يكتبها في تسجيلاته المنشورة، كان كرزيشتوف سريعا في الإشارة إلى طابور طويل من الأسلاف الذين كانوا يؤدون الموزيكا بودالا. فكان جده الأكبر ستانسلاف مروز Stanslaw Mroz راعيا للأغنام وعازف موسيقى قرب له مكانته.<sup>(١)</sup> وقد ورد مروز هذا في كتابات الموسيقولوجي البولندي أوولف تشيبينسكي Adolf Chybinski ، الذي عمل في البودال قبل الحرب العالمية الأولى (تشيبينسكي (١٩٢٣) ١٩٦١: ٣٦٢)، كما كان على معرفة بالمؤلف الموسيقي البولندي الشهير كارول شيمانوفسكي Karol Szymanowski،<sup>(٢)</sup> الذي تردد على جد كرزيشتوف جان تريبونا- توتكا Jan Trebunia – Tutka (ولد عام ١٩٠٧).

وكان لدى جان وزوجته تسعة أطفال، أربعة أولاد، وخمس بنات، وقد صار الأولاد كلهم موسيقيين، بمن فيهم الأصغر فلاديسلاف Wladyslaw (ولد عام ١٩٤٤)، وهو والد كرزيشتوف. وفي الخمسينيات كان فلاديسلاف قد حقق شهرة بالفعل كعازف فيولينا قدير، وكان لفرقة عائلة تريبينا – توتكا

(١) ترتبط موسيقى القرب غالبا بثقافات الرعي. والقرب نفسها تصنع من جلود الغنم، أو من الماعز كما في حالة موسيقى قرب الجورال.

(٢) (١٨٨٢-١٩٣٧) مؤلف موسيقى بولندي وعازف بيانو – كان مديرا لكونسرفتوار وراسو – من أتباع فاجنر وريتشارد شتراوس له ٤ سيمفونيات وكونشرتو هين للبيانو – المترجم.

Trebunia - Tutka اسما رنانا على المستوى المتلى وفي المهرجانات القومية الفولكلورية والمسابقات التي انتشرت في بولندا ما بعد الحرب. وعندما أخبرني كرزيشتوف على ذلك الصف الطويل من الموسيقيين، كان ينوه بمزيد من الفخر وهو مستمتع أنه في الخمسينيات كانت عائلة تريبونيا - توتكا في إمكانها أن تكون ثلاث فرق موسيقية يمكنها إحياء ثلاث حفلات زفاف أو مناسبات مختلفة في آن واحد. وهنا يشرح كرزيشتوف كيف تردد والده في تعليمه عزف الفيولينا:



شكل (٥-١١)

من اليمين إلى اليسار: أندريج بولاك Andrzej Polak،  
فلاديسلاف تريبونيا - توتكا. كرزيشتوف وأنا وقد اختفى  
جزء منها وراء فيولينا كرزيشتوف وذراعة - برونين -  
بولندا ١٩٩٢.

وعلى الأسطر التالية يشرح كرزيشتوف كيف تردد والده فى تعليمه عزف الفيولينا:

"... عندما كنت فى حوالى السادسة من عمرى، طلبت والدتى من أبى أن يعلمنى العزف فأعطانى زلوبسكى Złobcoki صغيرة - فيولينا شعبية تشبه القارب (انظر شكل ٥-١٢) كى أعزف عليها، حيث لم يرغب أن أحطم فيولينا حقيقية. ولم أحب تلك الآلة كما يجب، وهو أيضا لم يكن راغبا فى تعليمى فى البداية، إلا أننى تعلمت شيئا فشيئا، وكان من حين إلى حين يشاركنى العزف. وكان يوجهنى كى أنفادى أخطائى. (مقابلة مع المؤلف، أغسطس ٢٠٠٥).

وعلى الرغم من أن والده كان معلما قديرا مع أطفاله الآخرين، فإن كرزيشتوف واجه تحديا ليتعلم منه فى البداية. ومع ذلك، فقد علمه كيف يرقص ويؤدى الخطوات الصعبة للأوزفودنا عندما كان فى السابعة.



شكل (٥ - ١٢)

فلاديسلاف تريبونيا توتكا Wladislaw Trebunia - Tutka  
يعزف على آلة زلوبسكى Złobcoki، برونين 1992 - Pronin

وفى نفس العام التحق كرزيشتوف بفرقة غنائية راقصة تابعة لمدرسة محلية، واستمتع كثيرا بما عقده من صداقات مع رفاقه. وبفضل تعاليم والده، أصبح واحدا من أحسن راقصى المدرسة. وفى السبعينيات، كان من الشائع بين المعاهد التعليمية، وفى القرى، وحتى فى قطاع الأعمال، أن يكون هناك رعاة للفرق المحلية الغنائية والراقصة. وكانت بولندا فى تلك الفترة تحت حكم الحزب الشيوعى، الذى شجع فرق الموسيقى الفولكلورية كتعبيرات أيديولوجية مناسبة للشعب. وسواء كان الفرد فى فرقة ما يقبل أو لا تلك الأيديولوجية فهو أمر جانبي، فقد كانت المدارس والمؤسسات ترتبط مع الحكومة على مستوى ما. وربما كان كرزيشتوف كصبي صغير لا يملك أى وعى سياسى، فهو يستعيد تلك الذكريات ويذكر أنه كان يستمتع مع فرق الغناء والرقص لما كانت توفره من فرص اجتماعية ورحلات. ويستعيد ذكرياته عندما كان يسافر مع فرقة مدرسته وهو فى الثامنة أو التاسعة إلى ألمانيا وكيف كانت مقابلاته مع الموسيقيين والراقصين حول العالم مصدر إثارة واستلهام. وفى الثمانينيات، كانت بولندا تحت نير الأحكام العرفية. عندما حاول الحزب الشيوعى مقاومة حركة التضامن Solidarity<sup>(١)</sup> التى قادت إلى إنهاء الهيمنة الشيوعية فى عام ١٩٨٩. وفى أثناء الأحكام العرفية، كان السفر خارج البلاد محظورا بشدة. الآن كرزيشتوف كان مسموحا له بالسفر إلى مختلف أنحاء أوروبا مع فرقته.

---

(١) حركة التضامن، وهى باللغة البولندية Solidarność التى كسبت انتخابات عام ١٩٨٩. وكانت موجهة ضد الشيوعية فى أنحاء وسط أوروبا.

أبدى والد كرزيشتوف اهتماما كبيرا بإمكانيات ابنه عندما شاهده يعزف مع الفرقة المدرسية، ويقص علينا كرزيشتوف حول تلك الحادثة:

"... أرانى كيف أعزف الفوجاركا Fujarka (فلوت خشبي يرتبط بالراعة). وقد أحببت تلك الآلة كثيرا. وقد التقطت الأنغام بسرعة كبيرة. وحصلت على الجائزة الأولى في مسابقة بين الفرق على تلك الآلة. وكان ذلك دفعة كبيرة لى، وأصبح فى إمكانى العزف كلما سئحت لى الفرصة، وأنا فى انتظار والدتى، التى كانت تعمل فى مستشفى، أو عندما كنت أنتظر الأوتوبيس ولدى بضع دقائق. وكنت أحرز تقما أيضا طوال الوقت فى العزف على الزلوبوكى Zlobcoki (مقابلة مع المؤلف، ٢٣ أغسطس ٢٠٠٥).

فى عام ١٩٨٢ عندما كان كرزيشتوف فى حوالى الثانية عشرة من عمره، وقد ضمه والده إلى فرقة الأسرة، حيث شارك فى المهرجان القومى للموسيقى الفولكلورية فى وسط بولندا، يتذكر كرزيشتوف ما استلهمه من أفكار موحية عندما حصلت الأسرة على الجائزة الأولى فى المسابقة. وفى ذلك الوقت بدأ أيضا فى الالتحاق بمدرسة موسيقية محلية حيث تعلم قراءة المدونة الموسيقية، وأساسيات نظرية الموسيقى الغربية، ومبادئ عزف البيانو. وعلى الرغم من أنه لم يستمر فى المدرسة الموسيقية، فإنه استمر فى تطبيق تلك المهارات الأساسية فى موسيقاه - وعلى سبيل المثال كان يستطيع قراءة المدونات الموسيقية فى الكتب التى تدور حول الموسيقى الجورلاسية، وقد أفادته تلك الكتب فى فهم ما اكتسب من ذخيرة موسيقية Repertoire من عائلته والمعلمين الإقليميين.



وعندما بلغ الثالثة عشرة، تلقى أكورديون هدية من والده، وسرعان ما تعلم عزف الألحان على تلك الآلة الجديدة إذ ساعدته معلوماته على لوحة مفاتيح البيانو. وعلى الرغم من أن الأكورديون لا تعتبر من الآلات التقليدية فى موسيقى الجورال، كما أن ضبطها ذا التعديل المتساوى **Equal** **Temperament Turning**<sup>(١)</sup> يتعارض مع الضبط المتداول للجورال، فإنها مفيدة جدا فى الموسيقى الاجتماعية الراقصة مثل الفالس والبولكا. وتلك الألحان الراقصة الشائعة فى أوروبا تلعب دورا مهما فى حفلات الزفاف المحلية، وقد أخذ فلاديسلاف ابنه مع أكورديونه عندما كان يحيى حفلات زفاف. وحفلات الزفاف التقليدية فى بورال تستمر لعدة أيام، وتمتد حتى الساعات الأولى من الصباح كل يوم. وعلى الرغم من أن كرزيشتوف كان صغيرا على هذا النوع من الأعمال، فإنه كان طويل القامة بما يكفى لكى يبدو أكبر سنا، إلى جانب أنه كان بصحة والده خلال تلك السنوات، اكتسب كرزيشتوف معلومات موسيقية ومهارات وعزف مع فرقة لأسرته وفى فرق مدرسية عديدة، ومن أن لآخر مع فرق عائلات أخرى (معظم الفرق المحلية تضم إليها عازفين من عائلات ذات جذور ممتدة). وعندما بلغ مبلغ الرجال، حول طاقاته إلى عزف الفيوлина الرقص، وربما كانت تلك الأنشطة هى

---

(١) وفيه تتساوى كل أنصاف النغمات **Semitones** حيث يشمل الأوكتاف ١٢ من أنصاف الخطوات المتساوية مما يُسهل عملية الانتقال بين المقامات (التحوير **Modulation**) وعلى سبيل المثال تكون رى ديزز وميبيمول متساويين وبالمثل للأزواج الأخرى - المترجم.

الأكثر احتراما للشباب في المنطقة. وعندما كان في العشرين من عمره. كان يعتبر واحدا من أعظم الموسيقيين الشباب في البودال وعندما كان ملتحقا بالكلية في كراكوف، أصبح كرزيشتوف مديرا موسيقيا لفرقة سكالني Skalni، وهي فرقة غنائية راقصة ذات مكانة كبيرة إذ كانت تضم إليها طلبة الجامعة من مختلف المؤسسات في كراكوف. وفي عام ١٩٩٠ كون فرقة تحمل اسمه (كابيلا كرزيشتوف تريبونى - تونكا Kapela Krszytof Trebuni-Tutki) وقد سجلت شريطا ظهر في الأسواق عام ١٩٩٢، بعنوان . Zywt Janicka Zbojnika

وفي نفس الوقت تقريبا، خاض كرزيشتوف تجربة القيام بمشروع تسجيل مع أسرته-الوالد فلاديسلاف، وشقيقته آنا Anna، مما فتح الأبواب لفرص موسيقية جديدة وفي عام ١٩٩١، قامت الفرقة بعمل تسجيل عالمي مع فرقة ريجى Reggae من جامايكا مقرها لندن وتحمل اسم "الإخوة المتألقين Twinkle Brothers"، وقد حقق الكاسيت الذى ظهر نجاحا مهولا نشر أغاني الموسيقى الشعبية في أوروبا، ورسخ مكانة كرزيشتوف كموسيقى محترف، فتبع ذلك تسجيلات جديدة مع فرقة Twinkle Borthers (شكل ٥-١٣).

## TREBUNIE-TUTKI



© w Sherwood

شكل (١٣-٥)

غلاف الأسطوانة المدمجة لفرقة ترييوني - توتكي ف  
Trebunie - Tutki w - شيرود Sherwood - كاماهوك  
Kamahut 1996 من اليسار: ديلاجرانت Della Grant ،  
كرزيشتوف، نورمان "Norman Twinkel" ، جرانت  
Grant (في رداء الجورال)، وفلاديسلاف ترييونيا - توتكا  
Trebunia - Tutka - Wladyslaw

وقد احتوت أول تسجيلات الموزيكا بودالا Muzyka Podhala  
نصوصا تقليدية لما قد نطلق عليه سياقًا مختلطًا بين الريجي Reggae  
ولهجات محلية من جامايكا مع أشعار جورالية. ويضم هذا الفصل في

صفحات قادمة تفاصيل أكثر حول ذلك المزيج العالمي فى التسجيلات<sup>(١)</sup> التى سنناقشها. وفى مقابلاتى مع كرزيشنوف، كان يبدى ملاحظات دائمة حول أنه إذا ما كان هناك من ينتقدون ظاهرة نشر وترويج الموزيكا بودالا على المستوى الشعبى، فإنه شخصيا يثابر على معاملة الموسيقى باحترام، ولا يتعرض لثرائه على الإطلاق فى نوع من المحاكاة الساخرة Parody. وإضافة لذلك، فقد علمته التجربة أن يكون مبدعا، ويكتب نصوصا جديدة حول الحياة المعاصرة فى البودال، كما يكتب أيضا ألحانا جديدة فى أسلوب جورالى. وكان أول مؤلف موسيقى لكرزيشتوف هو "كوشاج أبوروج Kochajabuduj"، وهو أغنية تدور حول منازل شعبية من الخشب، وكرزيشتوف مهنته الأصلية ومهندس معمارى، ومتخصص فى إنشاء المنازل الحديثة باستخدام أساليب الإنشاء التقليدية من جذوع الأشجار.

وحاليا تقوم عائلة توتكا بجولات حول العالم لتقديم خليط من أساليب الموسيقى التقليدية على آلات شعبية مثل الزلوبوكى Zlobeoki (الفوت الخشبى) وموسيقى الغرب، مع موسيقى تراثية قديمة بعد تجهيزها Adaptation، ومؤلفات موسيقية جديدة تماما تم فيها إضافة الكونترباس الكهربى ومجموعات طبول إلى مجموعة تقليدية من الفيولينات وآلة الباص Bassy (شكل ٥-١٠).

---

(١) النبضة العالمية World Beat وسيأتى ذكرها فيما بعد - المترجم.

وكرزشتوف يعتبر الآن نجما شرعيا فى عالم موسيقى البوب فى بولندا، واسمه مألوف لدى الناس مع تسجيلاته فى كل محال بيع الأسطوانات المدمجة. وما زال مهتما بتعليم مجموعات الأطفال أساسيات الموزيكا بودالا ويقضى بينهم وقتا رغم مسؤولياته - وقد سألته عن هذا الموضوع، فأجاب بأنه على الرغم مما يحصل عليه من دخل بسيط من التدريس للأطفال، وضيق الوقت، إلا أنه يجدها رسالة ويقول أيضا إن لديه القدرة على التدريس، وكثير من طلبته انطلقوا فى طريقهم وأصبحوا موضع فخره.

ويعلم كرزشتوف تلاميذه كيف يقرءون ويكتبون الموسيقى باستخدام تدوين يعتمد على أحرف رمزية وأرقام **Cipher Notation**. ويتسق ما يقدمه من ممارسة موسيقية تعتمد على الانتقال الشفهي مع تفسيره لمشروعات موسيقى "النبضة العالمية" الخاصة به، والمؤلفات الموسيقية الجديدة المرتبطة بالأسلوب التقليدى الشعبى. وهنا تكون المعرفة المتعمقة للميراث الشخصى ضرورة لتقديم موسيقى ذات مسؤولية تعبر عن الذات. ومثل تلك المعرفة تعمل على إتاحة قدر كبير من الحرية، فكرزشتوف بما له من جذور ممتدة فى الموزيكا بودالا، يجد نفسه حرا فى تخطى الذخيرة الموسيقية **Repertory** والأساليب التى ورثها عن أسلافه - فهو يعزف موسيقى من سلوفاكيا، وسهول بولندا، وهنغاريا، ويتعاون مع موسيقيين من جامايكا، ومن هنا وهناك، وبصفته موسيقيا تخطت شهرته حدود موطنه وأمته، فإن كرزشتوف يضطلع بمسؤوليته لتعليم الناس الموزيكا بودالا كما هى كل جديّة وفى جو من الحرية وباحترام.

## الموسيقى الريفية الأوروبية على المسرح وبين جيرانك

إذا ما سافرت إلى منطقة البودال كسانج، سيكون من المحتمل جدا أن تتعامل مع الموسيقى الإقليمية هناك في المطاعم والاحتفالات ويصدق ذلك على كثير من أجزاء أوروبا، وليس في منطقة التاتراس Tatrás فقط. إن نظرة فاحصة وسريعة في أى دليل سياحي، ستكشف عن المهرجانات الإقليمية، حيث يمكنك أن تجد الأطعمة المحلية، والفنون والموسيقى. وعلى الرغم من أن المهرجانات في منطقة التاتراس لم تقم إلا منذ منتصف القرن العشرين، فإنها جزء مهم في الأساليب التي يتم بها المحافظة على التراث الموسيقى، والكيفية التي يفهمها بها الناس اليوم. وقد شرحت في كل ما زرته من أماكن لماذا أؤمن بأن تلك المهرجانات الحديثة ذات معنى عميق للجورال اليوم (كولى Cooley ١٩٩٩، ٢٠٠١، ٢٠٠٥: ٢١٧ - ٣٨). إنها طقوس حديثة Modern Rituals، حيث تعرض الأفكار حول ما الذي يعنيه أن تكون جورالي Gorale من البودال، تحتفظ بترائك، ومن خلاله يكون لك تواجد وذكر في السياق العالمى. وبعض موسيقى البودال في هذا الفصل قد تم تسجيلها في مهرجانات (القرص المدمج ٢ تراك ١٠ و ١٢).

والولايات المتحدة باعتبارها أمة من المهاجرين من جميع أنحاء العالم، تستضيف كثيرا من المهرجانات حيث تُسمع من خلالها الموسيقى الأوروبية. ويختار كثير من المهاجرين أيضا أن يقيموا حفلات زفافهم في أمريكا، حيث تضم تقاليد من تراثهم. ولقد واصل المهاجرون زراعة تقاليد الموسيقى

الفولكلورية الأوروبية على ذلك الجانب من الأطلنطى (تيتون وكارلين Titon and Carlin ٢٠٠٢). ولقد كانت ثمارى الأولى مع "الموزيكا بودالا" فى شيكاغو، فى مهرجانات أو حفلات زفاف. وتعتبر شيكاغو أكبر تجمع يضم صخب موسيقى الجورال خارج بولندا. فهناك عشرات من فرق التترا البولندية للرقص والغناء. والواقع أن تلك الفرق كثيرا ما تشارك فى مهرجانات الموسيقى الفولكلورية فى بورال. وعندما أجرى لويس رازين Louise Wrasen دراسة عن موسيقى وراقصى الجورال البولنديين فى مدينة تورنتو -- شيكاغو، وجد أن الأطفال الذين تعلموا الموسيقى فى أمريكا الشمالية كان لديهم ميول لممارسة الموسيقى باعتبارها أيقونة ثابتة Static Icon تشم من خلالها عقب الماضى، ولوعيمهم الذاتى بأصولهم العرقية (رازين Warzin ١٩٩١، ٢٠٠٧). أما الموسيقيون والراقصون الذين تعلموا فى بولندا قبل أن يهاجروا إلى الولايات المتحدة أو كندا، فكانوا على النقيض لديهم استعداد للاحتفاظ بالأداء المتسم بالارتجال فى انسياب، والذى ما زال شائعا فى البودال ورغم ذلك، فمنذ ١٩٨٩، ازدادت حركة السفر بين أمريكا والدول فى وسط أوروبا الشرقية. وربما يمكن القول إن الصلات والروابط الموسيقية قد ازدادت هى الأخرى.

إن مجرد إلقاء نظرة على صحفك المحلية، ودليل التليفونات، بل حتى البرامج الإعلامية فى التليفزيون تترك الكيفية التى تمثل بها الجماعات المهاجرة فى الجوار أنفسها موسيقيا. والمهرجانات هى مكان ممتاز للبدء به.

## الموسيقى الأوروبية الإقليمية على الساحة العالمية

### ثلاث دراسات حالة

ربما لاحظت أن هذا الفصل لم يركز على نقاء الموسيقى. ومنذ السبعينيات لم يعد علماء الموسيقىولوجيا الإثنية يؤمنون بما يمكن تسميته بالنقاء الموسيقى Musical Purity أى موسيقى يتم إبداعها بمعرفة جماعة معزولة من الناس ولا يعكسون من خلالها أية مؤثرات خارجية. ومن المؤكد أنه قد مضى وقت طويل منذ عاشت أى أقوام معزولة عن الآخرين. وكثيرا ما توصف جبال التترا بأنها مناطق معزولة، إلا أن الناس هناك (مع أفكارهم الموسيقية) قد أتوا من أماكن بعيدة كى يستقروا بها، ومنذ أواخر القرن التاسع عشر أصبحت المنطقة من المناطق ذات الجذب السياحى. فهناك موسيقى البودال المنفردة، ولها معالم واضحة، إلا أنها ليست معزولة، ومن المؤكد أنها ليست نقية تماما.

واليوم تسهل التكنولوجيا تبادل الأصوات الموسيقية أكثر مما كان يحدث من قبل. وحتى عندما تكون الأقوام والشعوب على اتصال بسيط مع الآخرين على البعد، فربما يستمعون إلى الإذاعات من خلال الراديو أو التسجيلات من مختلف بقاع العالم. وهنا نتفحص الموسيقى التى تعمل على توحيد الصلة بين الأفكار والأصوات المحلية، وتلك التى تأتى من المناطق البعيدة.



ويُنتج هذا الفصل عدداً من الأمثلة لتأثير العولمة على الممارسات الموسيقية. والفصول التي تتناول جنوب الهند وإندونيسيا بصفة عامة تصف بعض الأساليب التي امتزجت بها الموسيقى من تلك الأجزاء من العالم، مع الموسيقى الشعبية الغربية وتلك التوليفة ظهرت تحت أسماء عديدة، الانصهار Fusion، التهجين Hybird، أو التوفيق (بين معتقدات دينية متعارضة Syncretism مع الكريول Creole<sup>(١)</sup>). وقد استخدمت لفظ انصهار Fusion أو دمج للإحياء بعملية مزج بين عناصر مختلفة من خلال الحرارة، وفي الممارسات الثقافية، يتم ذلك من خلال الاحتكاك والتفاعل البيئي. وهناك مصطلح آخر وهو Worldbeat (النبضة العالمية)، ويشير إلى تصنيف واسع يضم أنواعاً شعبية من الموسيقى على مستوى عالمي مع الموسيقى الأصلية (الفطرية Indigenous) التي غالباً ما يشار إليها بأنها خارج النطاق المتعارف عليه Exotic. والمصطلحات الأخرى التي تشير إلى نفس الظاهرة هي: موسيقى العالم World Music، الموسيقى العالمية (أو الشاملة) Global، والشعبية العالمية Global Pop (لمناقشة تلك المصطلحات، انظر تايلور 1997: 1-3، إيرلمان 1996: 467، وفيلد 191 : 2001). وقد يكون من أكثر الأمور إثارة في سياق ذلك الكتاب هي تعدد المناظير التي رأينا من خلالها الموسيقيين الفطريين Indigenous من أهل البلاد وهم يتقبلون أفكار العولمة Globalization وعادة ما تتيح لنا عمليات الفحص الدقيق والاستماع بانتباه، اكتشاف أن تقليد الموسيقى الغربية الشعبية لم يكن من أهدافهم، بل كانوا يبتغون أن يقيموا هوية محلية في سياق الميديا العالمية.

(١) الكريولي مواطنون من أصل أوروبي أو إسباني على نحو خاص، ومن مواليد جزر الهند الغربية أو أمريكا اللاتينية - المترجم.

## الموزيكا بودالا والريجي Muzyka Podhala and Reggae

لقد أثار اكتشاف موسيقى البودال في شيكاغو، وسيرة حياة كرز يشتوف الاهتمام بصلات ما يسمى بالممارسات الموسيقية الشعبية التقليدية في القرن الواحد والعشرين، وأثار معه أسئلة مهمة في ذلك الصدد. وإحدى المقدمات المنطقية Premises لهذا الكتاب، والتي ينطلق منها علم الموسيقىولوجيا الإثنية نفسه هي أن الموسيقى كتصور وإنشاء تتنوع بين مختلف مناطق العالم - وقد تتغير الموسيقى في المعنى بينما تظل محتفظة بصيغتها عندما تنتقل مع المهاجرين من جبال النترا إلى المشاهد الحضرية بشيكاغو أو تورنتو، إلا أن ماذا يحدث عندما تقرر فرقة موسيقى تقليدية تضم موسيقيين من عائلة واحدة من عائلات الجورال؛ أن تتضم مع فرقة لعائلة أخرى، وفي تلك المرة تكون الأخيرة من موسيقى الريجي Reggae ذات الجذور الجامايكية؟ وكيف تتكيف ممارسة موسيقية محلية مع المشهد الموسيقي العالمي؟

### القرص المدمج ١٨:٢

أغنية Krzesany Po Dwa (الذهاب إلى  
القرية) ٥:٠٤ الموسيقى والكلمات  
مقتبسة ومجهزة adapted بمعرفة  
فلانيسلاف تريبونيا ونورمان جرانت  
Norman Grant من عدة أغاني شعبية.  
يؤديها فرقة Twinkle Brothers، وفرقة  
تريبونيا - توتكا العائلية. إنتاج نورمان  
جرانت Norman Grant. كلمات  
Waldemierz Kleszcz. التلحين كاماهوك  
(Kamahuk) (www.Kamahuk.net  
www.trebunie.pl) Twinkle توتكي  
في Music (www.Twinkle musics.com)  
عام ١٩٩٢ على Twinkle Inna Polka  
Twinkle Style أعيد نشرها على  
Brothers.Trebunia - Tutki Greatest  
Hits On CD 1997

ويؤدي أغنية كرزيساني بودوا (Krezesany Po Dwa) (القرص المدمج ٢، تراك ١٨) فرقة تريبيونيا - توتكا العائلية مع فرقة "الإخوة المتألقون Twinkle Brothers". وهي مثال لعملية الانصهار في النبض العالمي World Beat (انظر شكل ٥-١٣) وإذا ما نظرنا إلى الصوت الموسيقي نفسه، سنجد لدينا قطعة يسهل التعرف عليها كموسيقى متلائمة مع نوع موسيقى الريجي. إلا أنه ما الذي يجعلها تبدو مثل الريجي؟ وهل من الممكن سماعها كموزيكا بودال بدلا عن الريجي، أو حتى في آن واحد كريجي؟

وللإجابة عن تلك الأسئلة، لابد لنا أن نبدأ بتحديد الأسباب التي تجعلها تبدو كريجي في المقام الأول. فلنستمع بانتباه إلى الثواني الأولى من أغنية "الذهاب إلى القرية". (القرص المدمج ٢، تراك ١٨) واتبع دليل الاستماع بانتباه. فأولاً سستمع مقدمة على الطبول تستغرق ثانيتين، ويدلنا ذلك وحده أن ذلك ليس موزيكا بودال - فليس هناك طبول تقليدية في البودال. ويتبع مقدمة الطبول ما قد يسميه موسيقى الريجي بالدوب Dub، وهو نمط قرار متكرر Ostinato إيقاعي/هارموني تؤديه مجموعة الطبول، والباص الكهربى، والجيتار الكهربى، مع البيانو. وقد تم تقديم المازورات الأربع الأولى لذلك النمط المتكرر في التكوين المعدل ١٠، ٥؛ ويتلو ذلك تنويعات على ذلك النمط المتكرر، مع تحويرات مقامية جديدة ومختلفة. فالذى يحدد هوية ذلك "الدوب Dub" كريجي هو توكيد البيانو على الضربة الثانية Second Beat لكل مازورة، ويساعد الطبل الجانبى Snare Drum فى ذلك، حيث يؤكد أيضا تلك الضربة أما الضربة الثانية لمازورة ثنائية الإيقاع

Duple Meter (أو الضربة الثانية والرابعة لميزان) فعادة ما نشعر بها أضعف، وعندما يتم توكيدها، وغالبا بآلة ذات صوت عالي النبرة high pitched instr. ينشأ إحساس حركي إيقاعي Lilting يُحث Induce الحركة في أجساد المستمعين: ومثل ذلك الوشم الإيقاعي Marking بواسطة صوت، في طبقة من متوسطة إلى عالية للمادة الموسيقية غير المؤكدة، لهو أيضا الذى يميز البولكا Polka (إنه يعطيها ملامحها المميزة والمنفردة Makes Polka A Polka).

الاستماع بانتباه

أغنية "كرزيسانى بو دوا Krezany Po Dwa (الذهاب إلى القرية).

القرص المدمج ٢:١٨

قراءة العداد	التعليق/النص
0:00	مقدمة على الطبول
0:02	لحن ريجى دوب Dub تؤديه الطبول، مع الباص، والجيتار الكهربى مع البيانو يصاحبه حوار كلامى بالإنجليزية: مرحى يا جونى، إلى أين أنت ذاهب يا رجل؟ إلى القرية، وهكذا
0:15	أغنية كرزيسانى "بو دوا Po Dwa" نوتة تعزفها الفيولينات"

0:25	تبدأ فرقة "الأشقاء المتألقون The Twinkle Brothers" الغناء في هارمونية: "لقد أتينا من الجبال...."
0:41	تغنى فرقة عائلة تريبونيا - توتكا - Trebunia Tutka Family نصا أصليا بلهجة الجورال (تم ارتجال نصوص إنجليزية يغنيها الإخوة المتألقون).
0:48	تؤدي فرقة تريبونيا توتكا النوتة Nota الثانية باستخدام نفس البودوا في نمط قرار متكرر Ostinato: رى رى لا لا رى رى لا لا، إلخ
0:52	حوار باللغة الإنجليزية يؤديه الأشقاء المتألقون.
1:01	يغنى الأشقاء المتألقون المقطع الشعري الثاني: "الأولاد هناك يحتسون الخمر... "
1:14	تحويل مقامى Modulation على صول G، ونفس القرار المتكرر "بودوا Po Dwa": صول صول رى رى صول صول رى رى إلخ، ثم حوار كلامي للأشقاء المتألقين.
1:24	تؤدي الفرقتان معا الريجي دوب Reggae Dub بالصفير، مع نداءات صوتية تعيد إلى الأذهان صفير الجوال في التتراس.
1:36	تؤدي الفيولنيا نوتا "يو دوا" على اللحن ريجي دوب مع

	نداءات بالصوت باللهجة الجورالية.
1:56	تتوقف فرقة الريجي، وتترك الجورال كابيلا Górale Kapela يعزفون "البو دوا" وحدهم.
2:03	تعاود فرقة الريجي أداء كويلية كواحدة من أعضاء عائلة التريبونيا - توتكا.
2:37	تتوقف الجورال كابيلا، ويبدأ تحوير على ري D حتى صول G وتعزف الباص مع الطبول الدوب.
2:50	يُغنى نص جورالي مصحوب بطبول ريجي والباس فقط.
3:03	تحوير على دو C، ونمط قرار متكرر: صول صول دو دو صول صول دو دو، إلخ مع عودة فرقة الريجي كاملة مع الجورال كابلا.
3:24	غناء نص جورالي باللهجة المحلية يصاحبه كل من فرقة الريجي والجورال كابيلا.
3:32	تحوير لعودة إلى ري، نمط قرار متكرر: ري ري لا لا ري ري لا لا... إلخ. وكلتا الفرقتين تعزف معا.
4:18	آلة الباص وطبول الدوب فقط.
4:36	غناء كويلية باللهجة المحلية للجورال فوق باص وطبول دوب.
4:54	فيولينا جورال تكرر عدة عبارات Phrases قبل الختام.

El. bass

El. guitar

Piano

Rim or block  
High hat

Snare

Bass drum

### التدوين المعدل ١٠-٥

كرزيساني بو دوا (الذهاب إلى القرية) Kvzesany Po Dwa  
ونمط القرار المتكرر Ostinsto «الدوب Dub» يؤديه جزء  
الإيقاع في فرقة «الأشقاء المتألقون Twinkle Brothers»

وهناك فروق (فالبولكا النموذجية أكثر سرعة، والتوكيد يكون على  
الضربة (النقرة) المخففة Upbeat بدلاً عن الإيقاع الثابت On The Beat كما  
هو الحال في الريجي على سبيل المثال)، إلا أن المبدأ واحد.

وغالبا ما نسمع صوتا يتساءل "عرض جوني، إلى أين أنت ذاهب؟"، وذلك بمجرد أداء الريجي دوب، وسرعان ما يجاوبه صوت ثانٍ أخفض منه قائلا "إلى القرية". وليس هناك من سمات خاصة للريجي في ذلك الحوار الكلامي، إلا أن استخدام اللغة الإنجليزية مرة أخرى يذكرنا بأن ذلك ليس من الموزيكا بودالا Muzyka Poadhala في شيء. والواقع، فليس هناك أي سمة بولندية للموسيقى على الإطلاق حتى هذه النقطة، فيما عدا الصفير والنداء في الخلفية، والذي يبدأ بعد خمس ثوان. إلا أن معظمنا لن يكون لديه القدرة على تحديد الصفير والنداء كسمة بولندية تحديدا، وتظل الموسيقى تحمل طابع الريجي من ناحية الصوت، ولا تلتقط آذاننا أي إشارة أن تلك الموسيقى ليست تقليدية إلا بعد مرور خمس عشرة ثانية. فعند تلك النقطة نسمع مجموعة وترية جورالية تعزف الكريسانا "بو دوا Po Dwa"، وهي إحدى الألحان الراقصة الجورالية التي قدمت من قبل. استمع إلى القرص المدمج ٢، تراك ١٦، وستسمع نفس نمط القرار المتكرر Ostinato والنوتة التي سمعتها على التراك ١٨، بدءا من ١٥:٠٠ وتعني كلمة "بو دوا Po Dwa" في اثنين In Two والاستماع بانتباه سيؤكد أن الباص Basy والفيلينات المصاحبة، وأيضا الجيتار الباص، والبيانو، مع الجيتار الكهربائي، يغيرون الهارمونية كل نقرتين Every Two Beats، ليكون هناك نقرتان على ري D، ونقرتان على لا A.

وعند الـ ٢٥:٠٠ ثانية، يغني اثنان من المغنيين في هارمونية "إنه قادم من الجبال.. جوني الخارج على القانون..." وذلك فوق خليط من لحن الريجي دوب والمجموعة الوترية الجورالية. والشعر الغنائي المكتوب باللغة العامية الإنجليزية هو ترجمة حرة للنص الجورالي الأصلي، وهو أيضا



باللكنة العامية ".....Idzie Zgroy Zbojnici"، والذي نسمعه عند ٠:٤١ من قراءة العداد. وعند هنا يكون من الواضح أن ذلك يعتبر خليطاً Fusion لموسيقى نسمعها كريجي تمتزج مع موسيقى من جبال التترا فى بولندا. فالموسيقى هنا متعددة المعانى Multivalent، بمعنى أنه يمكننا سماعها وتفسيرها من عدة وجوه. فالدوب Dub يرسخ الصوت كريجي Reggae، بواسطة لحن الفيولينات، ويشير نص اللهجة الجورالية إلى مزج للنقرة العالمية (النبضة العالمية) World Beat، وبالنسبة إلى المستمع البولندى والآخرين الذين تعودوا على الموزيكا بودالا Muzyka Pudzala سيجدون المقطوعة جورالية، وذلك عند مستوى ما على الأقل. واطب على الاستماع، وستجد عند قراءة العداد من ١:٥٦ إلى ٢:٠٢ أن الريجي دوب Reggae Dub يتوقف تماماً ولا يترك سوى مجموعة الجورال. وإذا ما بدأ شخص ما الاستماع إلى المقطوعة عند هذه اللحظة، فقد تبدو له من نوع الموزيكا بودالا التقليدية، على الأقل لفترة ٦ ثوان.

وكما هو الحال مع كل أنواع الموسيقى، فإن صوت ذلك الاندماج Fusion بين الريجي والموزيكا بودالا إنما هو مجرد جزء من القصة. والمستمع المتمق ذو الحاسة النقدية يريد أن يعرف أولاً ما الذى جمع عائلة تريبونيا - توتكا مع الأشقاء المتألقين Twinkle Brothers. لقد كان الدافع وراء ذلك الاندماج يرجع إلى فلودزيمرز كليش Włodzimierz Kleszcz، وهو مخرج إذاعى نشط من وارسو له ميول سياسية. وفيما بين الأعوام ١٩٤٨ و ١٩٨٩ كانت بولندا دولة شيوعية تحت سيطرة الاتحاد السوفيتى سابقا. وكأسلوب احتجاجى فى مواجهة الحزب الشيوعى، كان كليش يعمل على تشجيع صيغ معينة من صيغ الموسيقى الفولكلورية، خصوصاً ما

أسماءها موسيقى السود، والموسيقى المتأثرة بالموسيقى الإفريقية التي ترتبط بالكفاح من أجل الاستقلال وقد نبع اهتمامه بالريجي من تلك التوجهات، إلا أنه حتى نهاية الهيمنة الشيوعية السياسية عام ١٩٨٩، تفادى الموسيقى الشعبية البولندية، حيث كان يربط بينها وبين الدعاية الشيوعية (مقابلة مع المؤلف، ٢٢ مارس، ١٩٩٥). ويتطلب التغير الاجتماعي الدامى تغيرا دراميا أيضا في استخدام ومفاهيم الممارسات الموسيقية أيضا. وبعد سقوط الشيوعية عام ١٩٨٩، أعاد كليش تقييم علاقته مع الموسيقى الفولكلورية البولندية، وأخذ يتتبعه إلى أن الموسيقى الشعبية الغربية التي يشجعها. قد تشكل تهديدا وقد تجنبها من قبل. ومن ثم نبعت الفكرة لمزج الموسيقى البولندية الفولكلورية مع الموسيقى الشعبية الغربية لخلق نموذج يجتذب الشباب البولنديين، على أمل أن ذلك قد يذكر اهتمامهم بالموسيقى الفولكلورية البولندية، وفي عام ١٩٩١ تبنى كليش فكرة دمج فرقة موسيقى الجورال التقليدية والمكونة من الأب فلاديسلا؟ تريبونيا، وولديه أنا وكرزيسنوف، مع فرقة ريغي شعبية، وهي الأشقاء المتألقون **Twinkle Brothers** التي كانت تمارس نشاطها في بولندا منذ الثمانينيات، وفي أثناء رحلاتها إلى بولندا، نظم زيارة لرائد الفرقة نورمان جرانت **Norman Grant**، وعازف البيانو والجيتار دوب جودا **Dub Judah** لعائلة تريبونيا في بيتهم في بودال. وقد أحيوا عدة حفلات معاً قبل أن يتوجهوا إلى وارسو وقاموا بتسجيلات منفردة لراديو وارسو، وفيما بعد تم دمج التراكات في لندن في استوديو لمزج الأصوات، ومن ثم أنيع شريط الكاسيت تحت عنوان **Twinkle Inna Polish** **Style: Higher Heights** في عام ١٩٩٢. وقد حقق الكاسيت، والذي دار بصفة أساسية حول أسطورة جورى يانوشيك **Juraj Janosik** (جونى فى

الإنجليزية - وهو قاطع طريق في أوائل القرن الثامن عشر (زبوجنيك Zbojnik) وقد طار صيته حتى اليوم مثل روبين هود كرمز للحرية والعدالة، وقد احتل الرقم تسعة في جدول الموسيقى الأوروبية العالمية في أكتوبر ١٩٩٣ (انظر كولي 205: 162-202 Cooley للاطلاع على التفاصيل الكاملة وتفسير مشروع الدمج ذلك).

ودمج موسيقى الجورال مع الريجي يفسر الكثير من الحقائق حول البودال في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الواحد العشرين. فأولاً إذا ما كانت البودال في الماضي عبارة عن ركن منعزل من أوروبا، فمن الصعب إثبات ذلك اليوم. فالناس من جميع أنحاء العالم يأتون إلى جبال التاترا، وحتى العائلات التي تضم بينها موسيقيين، فإن النظرة إليهم الآن أنهم حملة الثقافة المحلية. وهم الآن أحرار لإبداع موسيقى من خلال موسيقيين لهم شهرة دولية ومعروفين كوسيقى ريجي. وثانياً فإنه من الممكن إعادة تفسير القصص القديمة مثل أساطير زبوجنيك من سلوفاكيا وبولندا في معانٍ حديثة. وما زالت الرغبة في الاستقلال الإقتصادي وعلى المستوى الفردي، إلى جانب مخاطر الخيانة، في أسطورة زبوجنيك لها معانٍ مرتبطة ببولندا، وهي تتردد مع حركة الراسيفاريين في جامايكا Jamaican Rastifarians<sup>(١)</sup> والمستمعين في النبض العالمي World Beat. وكلا الجورال والراسيفاريين من جامايكا لهم تقاليد موسيقية مرتبطة بفكرة الاستقلال. وثالثاً: رغم أن الرغبة في الاستقلال عند البشر قد تكون عالمية إلا أنه ليس هناك نظام

---

(١) حركة دينية توحيدية Monotheistic ظهرت في جامايكا في الثلاثينيات، كان أتباعها يعبدون هيلاسلاسي الأول - وترتبط موسيقى الحركة بشعائرها وأهم أنواع تلك الموسيقى هي الريجي Reggae - المترجم.

موسيقى مفرد يكتسب صفة العالمية وقد تطلب الاندماج بين اليجى والموزيكا بودلا تفكيراً خارجياً من كليش، مخرج الإذاعة من وارسو، ومجموعة من فنيي إخراج الأصوات فى وارسو ولندن وبمعنى آخر، لم يكن فى استطاعة موسيقى الجورال والريجى أن يعزفوا فى البداية إلا أنه فيما بعد، وبعد أن وضعوا مقطوعاتهم التى حققت انتشاراً فى حفلات الكونسير، تعلموا أن يعزفوا معا فى العروض الحية.

وقد استمر موسيقيو عائلة تريبونيا - توتكا فى إصدار عديد من التسجيلات المدمجة بدءاً من الجاز حتى النظم الكورالى الحديث Choral Arrangement "مع الأشقاء المتألقين وموسيقيين بولنديين آخرين، وفى نهاية هذا الكتاب وضعنا قائمة إضافية بتسجيلات تلك الفرق، ومشروعات الدمج.

### الجاز البلقانى Balkanskj Dzhz

يورى يوناكوف Yuri Yunakov وإيفو بابا سوف Ivo Papasov

لقد استمعنا إلى موسيقى زفاف بلغارى راقصة على القرص المدمج رقم ٢ تراك ٨ وهى تدعى روتشينيتسا Ruchenitsa، مفهوم ميزان إيقاعى Meter غير متماثل Asymmetrical أو إضافى Additive . ويبدو أن تلك الروتشينيتسا بنقراتها السبع (٢+٢+٣) أو النمط الإيقاعى قصير - قصير - طويل، فى خلاف مع الاتجاه الأوروبى نحو الإنشاءات الإيقاعية الثنائية والثلاثية الأكثر بساطة. والذين لم يتعودوا على هذا النوع من الموسيقى الراقصة، قد يبدو لهم من الصعوبة فى البداية أن يتتبعوا عدد النقرات الإيقاعية، إلا أنه بمجرد ما يتتبعها المرء باهتمام، سيجد أن الإيقاع قصير -

قصير - طويل يُميز به إلى الرقص، وكلنا يدرك متعة تكرار الأنماط الإيقاعية المكونة من خطوات قصيرة وطويلة. حاول أن توقع خطوات مع الريتشننت، التي تسمعها من القرص المدمج ٢ تراك ١٩، مع البدء بقدمك اليسرى، طبقا للنمط التالي  $r-L-1, r-1-R, r-L-1$ ... إلخ (الأحرف الكبيرة  $L-R$  تناظر النبضات الطويلة للنمط). وستجد من الأسهل لك أن تبدأ عند رقم الـ ٧ ثوان على التراك، وعندما تبدأ تشيننتسا لا تدع أحدا يثبط من همتك إذا ما فقدت تتبع النمط عند الـ ٢١ الثانية، مع عودة المقدمة. وهذا المثال به نفس النمط الإيقاعي قصير - قصير - طويل Short - Short - Long الذي تسمعه على التراك ٨ وهو سريع جدا على الرقص.

#### القرص المدمج ١٩:٢

"كوردالييسكا روتشيننتسا" Kurdzhaliiska  
 "Ruchenica" (١٠:٦). نظم يوري يوناكوف  
 Yuri Ynakov. ويلفو باباسوف Ivo Papasov  
 مرة أخرى: كلترينيت. إيفو باباسوف،  
 ماكسوف، يوري يوناكوف، نيشكو نيشيف  
 Neshko Neshev - أكورديون، طبول، سالف  
 Salif Ali - طبول، كاتين كيريلوف  
 Kalina Kirilov جيتار باص، تارابوكو -  
 زابزو سالفوسكي Salfi Salfi دربكة  
 Terzhuka موسيقى تقليدية على مفترق  
 الطرق (CD 4430 - 2005, B&B)

ونقدم موسيقى الـ "كوردا ليسكا روتشيننتسا" Kurdzhaliiska  
 "Ruchenica" (القرص المدمج ٢، تراك ١٩) نجمين بلغاريين فوق العادة  
 Superstar هما: يوري يوناكوف Yuri Ynakov وإيفو باباسوف Ivo  
 Papasov، وكل منهما له فرقته الموسيقية التي يحيى بها حفلات الزفاف، إلا  
 أنهما يؤديان معا من آن لآخر (شكل ٥-١٤). وهنا يلتحق معهما نيشكو  
 نيشيف Neshko Neshev وسالف ألي (على) Salif Ali، وهما نجمان أيضا  
 كان يعزفان مع يوناكوف وباباسوف لسنوات، وأبدعا خليطا من الجاز

والروك والموسيقى الشعبية فى تلك المناطق. وتاريخ تلك الموسيقى البلغارية الخاصة بمناسبات الزفاف ومضامينها الاجتماعية كما تسمعه، على قدر من الإثارة يعطيها الكثير من الجاذبية. وينحدر كل من يوناكوف وباباسوف من أصول تركية عجرية، وكلاهما ينحدر من عائلات موسيقية لها تاريخ طويل فى عزف الموسيقى فى حفلات الزفاف والحفلات الأخرى حيث يكون الرقص مطلوباً، ومن ثم فعلى مستواه الشخصى، والمجتمعات التى ينشطان من خلالها، والموسيقى التى يعزفانها، نجد أنهما نموذجان لتعدد الثقافات Multiculture يصلان أوروبا بالشرق الأوسط التركى، وسمات الثقافة العجرية Romani Culture التى تم نسيجها فى شمال الهند، والشرق الأوسط، وأوروبا، وما يتعدى نطاق ذلك.



شكل (٥-١٤)

إيفو باباسوف Ivo Papasov (كلارينيت) ويورى يوناكوف  
Yuri Ynakov (ساكسوفون) - ٢٠٠٥

وموسيقى الكوردجاليسكا روتشينيسكا *Kurdzhaliiska Ruchenica* تصور ذلك، وصيغة الرقص روتشينيتسا هذه تعتبر بلغارية (يعزف الموسيقيون نسخة ريفية من تلك الرقصة التي نسمعها على القرص المدمج، تراك ٨، وهي ذات رباط عرقى بلغارى). ويعزف الموسيقيون العجر موسيقى ترتبط عرقيا ببلغاريا وهي ليست بالجديدة أو الغريبة. والواقع، فقد أصبحت تلك الممارسات إلزامية في الثمانينيات عندما فكرت الحكومة البلغارية في محو آثار الأقليات العرقية. وقد أرغمت الأقليات العجربة والتركية المسلمة على تغيير أسمائها إلى أسماء بلغارية، مثل المسيحيين، ثم إلغاء المظاهر الثقافية للهوية الشرقية بالقانون، بما في ذلك الصيغ الموسيقية واللغة التركية (رايس Rice 2004:72). وقد بدأ ليفو باباسوف حياته تحت اسم إيريام هابازوف *Ibryam Hapazov*، إلا أنه غير اسمه استجابة للقوانين المجحفة المضادة لتعدد الثقافات.

وتعطينا موسيقى الكوردجاليسكا روتشينيتسا فكرة أيضا عن تأثير الجاز، وهي نوع آخر من الموسيقى منعت الحكومة الشرعية في بلغاريا خلال معظم سنوات حكمها التي امتدت من ١٩٤٤ إلى ١٩٨٩، ربما بسبب الطابع الارتجالي للجاز وارتباطه بالولايات المتحدة ويميل بابازوف إلى تسمية موسيقاه "بالكانسكى دجاز (الجاز البلقانى) *Balkanski Dzhaz*" (سلوبان ٢٠٠٢: ٢٣٧ *Slobin*، بوتشانان 1996 *Buchanan*). ومثل كثير من الصيغ التركية التي يؤديها يوكانوف وباباسوف، فإن الجاز على نحو نموذجي من الارتجال *Improvisation*، وهو ممارسة موسيقية تفسر على أنها حرية تعبيرية أو أويولوجية سياسية.

فلتستمع إلى الكوردجاليسكا روتشينكا مرة أخرى مع الانتباه إلى النسيج الموسيقى (انظر الفصل الأول). ما الآلات التي تعزف معا، وكيف ترتبط مع بعضها بعضا؟ وعندما يعزف الموسيقيون في اتحاد حميم Close Union أو في تعدد صوتي "بوليفونية Polyphony" فهم على الأرجح لا يرتجلون بل هي موسيقى سبق معالجتها والتدريب عليها - أي أنهم جهزوا الموسيقى بطريقة أو بأخرى. و لا يعنى ذلك أنهم يؤدون موسيقى سبق تجهيزها مع تدوين بل هم يؤدون من الذاكرة بوجه عام. ويبين دليل الاستماع بانتباه أين تؤدي آلات الميلودية مادة سبق تأليفها أو تجهيزها، وأين يرتجلون فوق ما يسميه موسيقيو الروك والجاز فقرة الغواية Vamp<sup>(1)</sup>، التي يوفرها الباص، والجيتار الكهربى مع آلات الإيقاع.

ومن المؤكد أن نوعية الأداء الارتجالى النشط فى قوة، الذى يؤديه باباشوف، نيشيف Neshev، ويوناكوف، وأعضاء الفرقة الآخرون يتعارض بقوة وصرامة مع الموسيقى الفولكلورية بما فيها من صقل وتجهيز رفيع المستوى، وهو ما أدى بالحكومة الشيوعية أن تتنبأ بأنها تقدم الرؤية المثالية لبلغاريا ومن ثم، وحتى لو كانت صيغة الروتشينتسا Ruchenitsa مقبولة سياسيا، فإن الجاز والأساليب التركية، التى مزجها يوناكوف وباباسوف كانت من الناحية السياسية موضع شك. وعندما منعت الحكومة الاستماع إلى الجاز، كان على يوناكوف وباباسوف أن يتعلما الدرس ويستمعا سرا إلى برامج موسيقى الجاز التى يذيعها الراديو التركى، ويحصلوا على التسجيلات

---

(١) تكرار موثقة أو مصاحبة: فى موسيقى الجاز والروك والصول والجوسبل ... إلخ وتكون على شكل سلسلة من التآلفات فى إيقاع معين - المترجم.



المهربة. وقد احتوت تلك المغامرات على مخاطر على أرض الواقع، وقضى كل من بوناكوف وباباسوف فترة في السجن لأدائهما الموسيقى "الخارج" في حفلات الزفاف. ورغم ما حدث من كساد، فإن موسيقى الزفاف التي كان بوناكوف وباباسوف روادها حققت اكتساحا شعبيا خلال الثمانينيات، وظلت تتمتع بشعبية حتى اليوم، ويرجع ذلك في جزء منه إلى ارتباطها بالمقاومة السياسية وأفكار الحرية والاستقلال.

الاستماع بانتباه

كورد جاليسكا روتشينيتسا

Kurdzhaliska Ruchenica

القرص المدمج ١٩:٢

قراءة العداد	التعليق
0.00	مقدمة كلارينيت، ساكسوفون، وأكورديون تعزف في اتحاد Union
0:07	رقصة روتشينيتسا Ruchenitsa في نمط إيقاعي من ٧ نقرات (S-S-L أو ٢+٢+٣ نبضة).
0:021	تكرار المقدمة، يتوقف نمط الروتشينيتسا مؤقتا
0:028	تكرار الموضوع اللحني الرئيسي، والعودة لنمط الروتشينيتسا.

تدخل آلات الميلوديا فى بوليفونية هوموفونية (بنفس الإيقاع مع اختلاف الدرجات الموسيقية، وعادة بمسافة ثالثة).	0:42
آلات الميلوديا مرة أخرى فى اتحاد Union.	0:56
رتشينتسا مرة أخرى معلقة مع فاصل قنطرة.	1:56
يقوم الباص مع الجيتار الكهربى مع مساندة من الطبول Vamp إيقاعى فى نمط الريتشينسا. ويرتجل يورى يوناكوف على الألحان الرئيسية بالسكسوفون.	2:16
يتحد السكسوفون والأكورديون مع الكلارينيت فى مقطع سبق تأليفه.	3:32
تؤدى الكلارينيت نداء واستجابة بالسكسوفون والأكورديون.	3:50
العودة إلى القامب الإيقاعى. يرتجل نيشكو نيشيف على الأكورديون.	4:03
عودة الكلارينيت والسكسوفون لمقطع قنطرة آخر سبق تأليفه.	4:54
يرتجل إيفو باباسوف مقطعاً طويلاً على الكلارينيت.	5:07
إحياءات ميلودية لموسيقى تركية.	5:54-5:39

6:39	عودة الساكسوفون والأكورديون إلى تذييل Code سبق تأليفه.
------	--

## لزمات الموسيقى فى جنوب السلاف

### Riffing on Music From The Southern Slavs

عودة للحظة إلى القرص المدمج-٢، تراك ٩. إن ذلك المثال من غناء الجانجا *ganga Singing* كان يؤديه كل من أذرباينديك *Azra Bandic*، ميفلا لوكين *Mevla Luckin*، وإيمسيجا تاتا روفيك *Emsija Tatarovic* عام ١٩٩٠ على مونت بجيلانجنيكا *Mont Bjelasnica* جنوب ساراييفو، فى دولة البوسنة *Bosnia* والهرسك *Herzegovina* المستقلة. وكانت من قبل إحدى ست جمهوريات فى بوجسلافيا (ومعناها الحرفى أرض السلاف الجنوبيين) منذ عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٩١، والبوسنة والهرسك مجتمع متعدد الأعراق به ثلاث مجموعات عرقية رئيسية، البوسنيون *Bosniaks*، الصربيون *Serbs*، والكروات *Croats*. وتتكلم تلك المجموعات العرقية لهجات سلافية قريبة من بعضها، واللغة الرسمية هى الصربية الكرواتية. وترتبط تلك الهويات العرقية المتميزة بتاريخ من الممارسات الدينية والثقافية الأخرى أكثر من اختلافاتها البيولوجية أو أصولها فى مختلف أجزاء العالم. فالبوسنيون مسلمون تقليديا حيث تحول أسلافهم إلى الإسلام خلال ٤٢٥ من احتلال الإمبراطورية العثمانية للمنطقة. أما الصربيون فينتمون تاريخيا وثقافيا إلى المسيحية الأرثوذكسية الشرقية، والكروات مرتبطون بالكاثوليكية

الرومانية (انظر أيضا بييتروفيك Petrovic ٢٠٠٠: ٩٦٢ - ٦٥) إلا أنه قد يكون من الخطأ أن تفترض على سبيل المثال، أن جميع الصربيين يمارسون طقوس المسيحية الأرثوذكسية أو أن كل مواطني البوسنة يمارسون الشعائر الإسلامية-تماما مثلما لا يفترض المرء أن الكاثوليكية الرومانية تحدد هوية كل الإيطاليين، ورغم ذلك، فإنه لما كانت المؤسسات الدينية ذات تأثير عميق على الممارسات الثقافية والمجتمعات بصفة عامة، ففي إمكانها أداء أدوار رئيسية في تطوير المفاهيم العرقية كما يمكنها في نفس الوقت إذكاء نار الصراعات العرقية...!!

وعلى أثر تفكيك يوجو سلافيا في عام ١٩٩١، جرى استخدام التوترات العرقية من قبيل من هم في السلطة واندلعت الحرب الإقليمية فيما بين الأعوام ١٩٩٢، ١٩٩٥، التي ضربت معظم القرى البوسنية وأبادت وشردت الكثير من مواطنيها، وبهذا تغير السياق المادي والاجتماعي جذريا الذي تعلم فيه الأطفال الجانجا Ganga. وعلى سبيل المثال فإن قرية أو ملجأ في أومولجاني Umoljani، الذي تم فيها تسجيل أغنية "حافظي على عفافك يا أختي.." عام ١٩٩٠، تم إحراقها في عام ١٩٩٢. ومن حسن الحظ أن الفتيات الثلاث اللاتي غنين الجانجا Ganga في القرص المدمج ٢، تراك ٩، قد نجون بحياتهن وعدن للغناء معا في عام ٢٠٠٠ (انظر سلوبين Slobin ٢٠٠٢: ٢٣٣ - ٣٥ في الطبعة الرابعة لهذا الكتاب) فهناك تسجيل لهؤلاء الفتيات عام (٢٠٠٠). وتلك القصة تعطي أملاً في بقاء الأفراد وبالتالي الممارسات الموسيقية. ومع ذلك، فإن الحروب، والموت، وعمليات الإزاحة للسكان تعمل على تنويع

الموسيقى بوجه عام (انظر بيتان Pettan ١٩٩٨ للاطلاع على تفاصيل أكثر حول تأثيرات الحرب على الموسيقى فى كرواتيا).

سنتناول هنا مثالين للتغير، كلاهما كان نتيجة لنزوح الناس والموسيقى من القرى إلى المراكز الحضرية، وإلى مختلف المناطق حول العالم. والمثال الأول له علاقة بالممارسة الطويلة فى أوروبا للاحتفاء بالموسيقى الفولكلورية وتطويعها للاستخدام فى مؤسسات التعليم العالى ومعاقلة الموسيقى الكلاسيكية، أو ما يطلق عليه الموسيقى الفنية "Art Music"، وفى عام ٢٠٠٥، زرت سراييفو حيث طالعت عمليات التدمير والتخريب كل مبنى تقريبا حتى أكاديمية الموسيقى كان بها ثقب ضخم نتيجة صاروخ فى جدار قاعة الحفلات. وفى تلك الأكاديمية يتعلم الطلبة كيف يغنون الجانجا، وأنواع الموسيقى الإقليمية الأخرى إلى جانب نفس برامج الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية التى نجدها فى مدارس الموسيقى الراقية. وفى الغناء الجماعى لفتيات البوسنة، والصرب، والكروات، وهم يؤدون الجانجا سنجد أنه يمثل نوعا من الرموز يشير إلى التزام متحرر من الأحقاد والقومية وتسامح دينى وعرقى يظهر بوضوح الروح الكامنة لتلك الأقوام عندما يأتلفون على المستوى الاجتماعى ويتضاحكون معا. وإذا ما كانت التوترات والعداوات هى التى تدفع بالسياسات فى أجزاء كثيرة من العالم، فإن الأصوات والممارسات الموسيقية التى تنتقل مع الناس من القرية إلى المدينة ومن دولة إلى أخرى قد تكون هى الأمل المتجدد فى أسباب وسياقات سرديّة مضادة

.Counternarratives

والآن هل تختلف الجانجا عندما يغنيها ثلثة من الأصدقاء في قرية، عن موسيقى الجانجا في أداء من مجموعة عالمية Cosmopolitaon في كورال بإحدى الأكاديميات الحضرية. إن الإنشاء الموسيقي Music Structure متماثل من الناحية الصوتية: فهناك مغنى أول يقدم أغنية ويلحق به اثنان أو أكثر من المغنين ليؤدوا نوعا من الأنماط المصاحبة فى هيئة تقطيعات Cutting، أو نشيج Sopping، وهى المسافات الهارمونية الضيقة المميزة Close Harmonic Intervals، إلا أن الجانجا تختلف فى صورتها الريفية عنها فى صورتها الحضرية كثيرا، كما يتضح من خلال الممارسة الثقافية، فهما تعكسان أفكارا درامية تختلف حول الموسيقى والأنشطة التى تتضمنها، خصوصا عندما نتفهم الجانجا على أساس أنها ممارسة نوعية Gendered Practice فالرجال والنساء لا يغنون الجانجا معا، ويختلف مفهومهم وأساليبهم تجاه النوع. فبالنسبة إلى الفتيات والنساء فى السياق الريفى التقليدى للبوسة، تؤدى الجانجا على نحو نموذجى بمعرفة مجموعة من الأصدقاء المقربين يغنون معا منذ أن كانوا أطفالا حتى زواجهم فى أسلوب حصرى Exclusively . أما الأولاد والرجال فعلى الجانب الآخر لديهم حرية اجتماعية لغناء الجانجا بمختلف المجموعات ومع مغنين من قرى أخرى. وتمتد تلك الظاهرة فى سرايفو إلى الفتيات، وفى بعض الأحيان تحدث مشاكسات بين الهويات العرقية، التى يعاد توكيدها على الأقل لحظيا عندما تتلاحم المجموعات المختلفة فى الغناء.

والمثال الثاني يأتي أيضا من مؤسسة تعليمية للصفوة، وفي تلك المرة في مدينة ميدلتون Middletown بولاية كونيتيكت Connecticut والمثال يوضح أيضا تغيرا دراميا في الإنشاء الموسيقي من الغناء البوسني التقليدي إلى ما يطلق عليه خلطة النبضة الموسيقية العالمية World Beat Fusion، وإلى الرباط الجمالي بين الأفراد من خلفيات متنوعة. وقد تم تسجيل أغنية "Zuta Bapa بابا زوتا" (القرص المدمج ٢، تراك ٢٠) في عام ١٩٧٧ بواسطة مجموعة من طلبة جامعة ويزليان Wesleyan والتي كونت فرقة تحت اسم "جانب أي باب" Zape I BAbe (ضفادع وجدات Frogs And Grand Mothers) باللغة الصربية الكرواتية، وهي تعادل تقريبا العبارة الأمريكية "برتقالات وتفاحات Oranges And Apples" ولم يكن إقرار تلك الفرقة على غرار الطلبة الذين تعلموا غناء الجانجا في قسم الموسيقى بجامعة ويزليان من طالبة بوسنية وهي ميرجانا لوجيفيك Mirjana Lausevic، وهي نفس السيدة التي قمت بتسجيل الأسطوانة المدمجة رقم ٢، تراك ٩. (١)

#### القرص المدمج ٢: ٢٠

زوتا بابا Zuta Bapa (٢:٥٩) أغنية شعبية  
تقليدية مع الموسيقى نظمها ميرجانا  
لوجيفيك Mirjana Lausevic، تم إريكسن Tim  
Erikson، وبيتر إيرفين Petr Irvine تؤديها  
فرقة مشتركة بوسنية/أمريكية "Zape Bapa":  
تم إريكسن (جيتار كهربائي)، بيتر إيرفين  
(طبول)، دونا كرون Duna Kwon (غناء)،  
ولورج Key Boards وترجمتها بويور  
Tridra Newyor (غناء)، منشورات Bion.  
BP110357, 1997

(١) كانت ميرجانا لوجيفيك مصدر معظم المواد والمعلومات في أداء الجانجا في البوسنة والهرسك وإنني شديد الامتنان لها للسماح باستخدام تسجيلاتها ولاقتراحاتها البناءة لتحسين هذا الفصل. وهذا الفصل مهدى لذكرى ميرجانا، التي توفيت في سن باكرا. وقد قامت لوجيفيك Lausevic بمساعدة مارسيل دراجيلا Marcel Drazilia بإجراء كل عمليات النقل Transcriptions والترجمة.

والزوتا بابا (القرص المدمج ٢، تراك ٢٠) هي نسخة من نوع من الغناء الريفي التقليدي في البوسنة يسمى سالجيفى يسمى **Saljive Pjesme** (أغان فكاهية). ويناسب ذلك النوع كبار السن من النساء أو الرجال، ويستخدم نوعا من الازدواج اللحنى **Double Entendre**. وغالبا ما يكون النص محتويا على ألفاظ خارجة **Lascivious**. ويحمل الغناء بعض خواص الجانجا الموسيقية (القرص المدمج ٢، تراك ٩): فهو غناء فى الطبقات العالية يتميز بالانطلاق والقوة والمباشرة مع التوكيد على مسافات هارمونية ضيقة **Close Harmonic Intervals**، وهو ما تعتبره الأنظمة الأوروبية الموسيقية الأخرى تنافرا **Dissonant**. وتنتهى العبارات الموسيقية بانزلاق نغمى **Glissando**.<sup>(١)</sup> هابط أو صوت عال حاد (كالعواء **Yelp**) (انظر دليل الاستماع بانتباه). ويستمتع الموسيقيون أيضا فى الزوتا بابا بعزف وغناء موسيقى الروك الأمريكية، ويشعرون بأن تلك الأنواع من الموسيقى التقليدية البوسنية تتقاسم نفس خصائص كثيرة فى الصوت، خصوصا فى القوة والغناء المباشر **Direct Singing**.<sup>(٢)</sup> ومتعة المسافات الهارمونية التى تعتبر نشازا فى سياقات أخرى. ومع أعضاء من عدة قارات، فإن هؤلاء الموسيقيين قد فعلوا ما كان يفعله الناس لقرون، عندما كانوا يمزجون الأصوات من مصادر بعيدة لإبداع شيء جديد - اندماج موسيقى **A Musical Fusion**.

(١) الجليساندو أو الزحلقة: الانزلاق صعودا وهبوطا على السلم مثلما يحدث فى البيانو والهارب - المترجم.

(٢) الغناء بتجويف الحلق **Open Throat** - المترجم.



زوتا بابا Zuta Baba

القرص المدمج ٢:٢٠

الترجمة	التعليق/النص	قراءة العداد
	مقدمة آلية (جيتار وطبول)	0:00
مقاطع صوتية لا معنى لها	مقدمة غنائية أوجا، أوجا، أوجا (x4) oja ,oja ,oja	0:25
مقاطع صوتية لا معنى لها	لازمة Refrain أوجا، نينا، أوجا، نيه، أوجانينا، أوجا، أوجا، نينا، أوجا، نيه، أوجانينا، أوجا oja,nina,oja,ne,oja,nina,oja	3:38
أحلام جدتي الصفراء... أحلام صغيرة.	المقطع الشعري ١ Verse 1 zuta papa snutak snutak snuje,kre,kre,kre سنوتاك، كرى، كرى، كرى	0:51
ريببيت Rippit ريببيت، ريببيت (أصوات نقيق الضفادع) فى بركة صغيرة وعلى عود صغير من الخشب ريببيت....	zuta papa snutak snuje,hm,hm,hm,hm جوتا بابا سنوتاك ستوجي، هم، هم، هم أو باريتشي ناكلاديتشي، كرى، كرى، كرى، U barici na kladici , kre,kre,kre u parici na	

	kladici ,hm,hm,hm, أو باريتشي تاكلا دريتسي هم، هم، هم	
	لازمة	1:03
<p>ما هو الكروداد يأتي ممتطيا حصانه.. ريبيت ما تلك الصرخات بوم- بوب، ريبيت</p>	<p>المقطع الشعري ٢ Otud ide rak na konju,kre,kre,kre Otud ide rak na konju,hm,hm,hm,hm, Sta to vice tupa- lupa,kre,kre,kre Sta to vice tupa- lupa,hm,hm,hm,hm أوتود ايدى ناكونجو، كرى كرى كرى أوتد ايدى راك ناكونجو، هم، هم، هم</p>	1:17
	فاصل الى (جيتار يودى لازمة متكررة، مع مصفقات)	1:30
	لازمة Refrain	2:08
<p>ما تلك الصرخات هنا وهناك ريبيت ريبيت (أصوات نقيق الضفادع) ما هذا الذباب فوق - تحت ريبيت..</p>	<p>المقطع الشعري ٣ Sta to vice tamo-vamo, kre,kre,kre Sta to vice tamo- vamo,hm,hm,hm, Sta to lijece gori- doli,kre,kre,kre Sta to lijece gori-</p>	2:08

	doli,hm,hm,hm,hm ستا توفينشى تامو - فامو، كرى كرى كرى ستا تو - ليجيتشى جورى - دولى، هم، هم، هم.	
2:20	لازمة	
2:33	يتكرر المقطع	
2:46	تنيل ختامى (coda) oja,oja,oja(x3) أوجا، أوجا، أوجا (3x)	

### إعادة تفسير أوروبا

ما الذى يمكننا تعلمه من موسيقات أوروبا التى تدور حول ذلك المكان المدعو أوروبا وشعوبها؟ واحد من الأشياء التى نتعلمها هى أنه ليس هناك طريق واحد لكى تكون أوروبيا. ونحن نجد بعض الميول العامة فى نطاق الممارسات الموسيقية الأوروبية، إلا أن كل تعميم قد يواجه بأمثلة من التقاليد الموسيقية الأوروبية التى تجرى على نحو مختلف تماما. فغناء الجانجا فى البوسنة على سبيل المثال له ملامح أوروبية مثله فى ذلك مؤلفات موتسارت، حتى ولو كان ما يشكل الغناء المتطابق Consonant Singing يختلف اختلافا كبيرا بدءا من سالنسبورج موتسارت حتى قرى البوسنة. وحيث إن بعض الخصائص والصفات الموسيقية المميزة تمتد إلى معظم الممارسات الموسيقية فى أوروبا، فإننا فى العادة نربطها مع القوى الاجتماعية والسياسية

الكاسحة مثل المؤسسات التي ظهرت إلى الوجود في وقت حديث نسبيا:  
الدول - القومية Nation States<sup>(١)</sup> والتأثيرات الأكثر قدما للأديان،  
وخصوصا اليهودية والمسيحية والإسلام.

ويرتضى علماء الإثنوموسيقولوجيا غالبا منهج دراسة الموسيقى من  
خلال جماعات خاصة من الناس تحتل أماكن معينة. وحتى على فرض ذلك  
فإنهم يجدون تنوعا هائلا في الممارسات الثقافية، وأحيانا بين الأفراد أنفسهم  
ويمثل كرزيشتوف تريبونيا- تونكا Krzysztof Trepuna-Tutka الفاترا  
الجيل الأصغر في خط طويل من العائلات الموسيقية في منطقة التاترا  
البولندية الشهيرة، إلا أنه يؤدي من خلال شخصيته المتفردة عبر الحدود  
القومية والعرقية. وموسيقى حفلات الزفاف في البلقان كما يعزفها يورى  
يوناكو؟ Yuri Yunakov وإيفو باباسوف Ivo Papasov تقترب كثيرا من  
الجاز الأمريكى، والأساليب الموسيقية التركية وصيغ الرقص الشعبى  
البلغارى. وعلى الرغم من أننا نميل لافتراض أن تلك الأنواع من الاندماج  
تعتبر جديدة، فإنها ليست كذلك في الواقع. فالموزيكا بودالا Muzyka  
Podhala التي تعتبر الآن تقليدية في منطقة التاترا البولندية تستمد مادتها من  
مصادر متنوعة عبر أوروبا الوسطى والجنوبية. كما نجد أن ترنيمة القرن  
التاسع عشر "الفرحة تعم الدنيا Joy To The World" وقد تم تأليفها في أمريكا  
على نص من بريطانيا لإسحاق واطس Isaac Watts، أما أفكارها الميلودية  
فمأخوذة من المؤلف الموسيقى الألمانى/ الإنجليزى جورج فريدريك هاندل

---

(١) الدولة المؤلفة من قومية واحدة لا من قوميات متعددة - المترجم

George Frederic Handel. ويمكننا أن نستخلص من ذلك أن تنوع الممارسات الثقافية التى شكلت أحد الموضوعات الرئيسية فى هذا الفصل يمتد إلى أكثر التقاليد الموسيقية اتصافا بالمحلية.

وعلى الرغم من ذلك، فحتى لو كانت الممارسة الأدائية تعتمد على مصادر من جميع أرجاء العالم للاستلهم منها، فإن معرفة السياق المحلى (الموضوع الرئيسى الثانى فى هذا الفصل) تعتبر ضرورة لفهم واستيعاب الممارسة الموسيقية. فغناء الجانجا للفتيات والنساء فى البوسنة هو أكثر من مجرد تعبير عن جماليات موسيقية- إنه طريقة للتفاعل مع الأصدقاء المقربين للفرد ولكى ترقص الجورال Goralski فى التاترا البولندية سيتطلب منك ذلك معرفة سلسلة من خطوات الرقص وأنواع الألحان التى يجرى الرقص عليها. وقد أصبح الجاز اليوم صيغة موسيقية عالمية بالفعل، إلا أنه فى بلغاريا كان له مضامين حول الحرية والاستقلال منذ عقدين من الزمان تودى بالموسيقى الذى يمارسه إلى السجن، وقد يكون هناك زوجان أحدهما فى إيرلندا والآخر فى بولندا والاثنتان ينتميان إلى العقيدة الكاثوليكية إلا أن حفل زفافهما سيتطلب ممارسات موسيقية تختلف اختلافا بينا.

والموضوع الثالث فى هذا الفصل هو الموسيقى والهوية. ما الذى تعرفه عن هوية الأوروبيين من خلال الموسيقى التى ينتجونها ويستمتعون بها؟ هل مجرد التحديد بالاستماع وأن الموسيقى والموسيقين يأتون من ثقافة موسيقية أوروبية يكفيان كاختبار رغم أنه فى بعض الأحوال يمكننا إجراء محاولات للتقريب وتحديد الهوية، وعلى سبيل المثال، فمجموعات عازفى

الفيولينا في التاترا تؤدي موسيقى أوروبية الملامح، ومن الفحص الدقيق لتلك الموسيقى سندرك أن طوائف الجورال الذين يستوطنون بولندا يتجهون بعواطفهم ثقافيا وجغرافيا نحو البلقان. وفي البلقان أيضا قد تخرج من دراسة الممارسات الموسيقية هناك بتأثيرات الغجر والميراث التركي عند بعض الموسيقيين، ورغم ذلك فما من موسيقى يرث ببساطة هوية موسيقية واضحة. إن كل الموسيقيين يختارون ويعبرون من خلال هوياتهم موسيقيا، وذلك من خلال مرجعية المكان والعقيدة، والأيدولوجيات التي يجدون أنها مناسبة لهم.

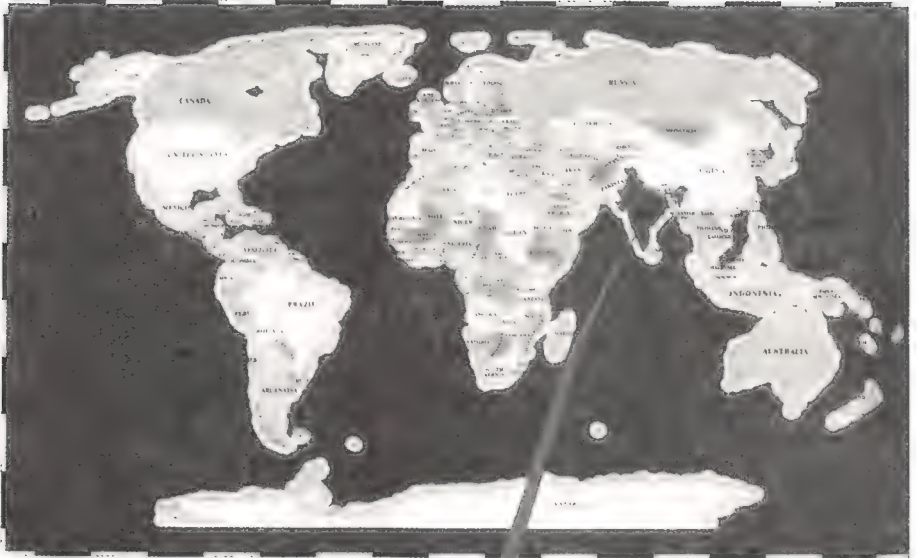
#### **WWW Book Companio Website**

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت": وما هو

أكثر في موقع **Book Companion Website** لكتابنا هذا **Worlds of**

**Music** — الطبعة الخامسة متوفرة

**Academie cengage.com/music/titon/world .**



## Pitches, Scales, and Melodies والميلوديا والصلالام والدرجات الموسيقية

قرأت فى الفصل الأول أن الأوروامريكىين يفضلون طريقة خاصة بهم لتنظيم درجات السلم الموسيقى، وأشهر الصلالام الموسيقية الشائعة فى النظام الأوروامريكى هو ما يطلق عليه السلم الكبير Major Scale وهو ما يصدق أيضا على معظم الموسيقى الأوروبية. وترنيمه "الفرحة نعم العالم Joy To The World" هى مثال لذلك، حيث تستهل بميلوديا هابطة على السلم الكبير. أما السلم التالى فى الشهرة فى أنظمة الموسيقى الأوروبية فهو السلم الصغير Minor Scale ، ولحن أغنية Oifin Pripetchik مكتوب فى ذلك السلم. ورغم أن هناك صلالام أخرى متعددة أو مجموعة منتظمة من الدرجات؛ Pitch Sets يستخدمها الموسيقيون، فإن معظم الموسيقى الأوروبية لا تستخدم إلا الصلالام الكبيرة أو الصغيرة. وسيدرك القارئ، أنه فى عالم الموسيقى هناك أساليب متنوعة كثيرة لاشتقاق مجموعات الدرجات للموسيقى، وأن مساهمة أوروبا فى تنويعات الدرجة والصلم محدودة للغاية. أما المساهمات للفريدة لأوروبا فى عالم الموسيقى فهى شيء آخر.

والصلالام وحدها لا نقيم ألحانا تلفت الانتباه بقوة. فإن الألحان الجميلة المدهشة، التى تعلق كثيرا بالذاكرة يتم إبداعها من خلال الإبحار بين الصلالام. ونعاود القول بأن المؤلف الأمريكى الذى ينتهج الأسلوب الأوروبى "الفرحة نعم العالم" يصور ميولا ميلودية للموسيقى الأوروبية بلا جدال. والمؤلفون الموسيقيون يحققون التوكيد الميلودى Melodic Emphasis بعدة طرق



## الفصل السادس

### الهند/ الهند الجنوبية

دافيد ب. ريك David B. Reck

تخيل أنك تقترب بالطائرة من مدينة شيناي Chennai فى جنوب الهند، وهى مدينة نابضة بالحياة، وستلاحظ أولا فى جهة الشرق المحيط بزرقتة الثرية وخليج البنغال يمتد حتى الأفق وعلى امتداد الساحل هناك شريط أبيض من الرمال. وفى مواجهة البحر تمتد إلى الداخل طرق عريضة تضم مباني حكومية ضخمة يغمرها اللون الأبيض، وقد صممها الإنجليز، كما سترى الأبراج الشرقية والقباب لدار القضاء العالى وجامعة مدراس. وأخيرا قد تجد مباني إدارية حديثة يستخدم فى إنشائها الزجاج والخرسانة، ومحلات، وفنادق، وتبرز عاليا مجمعات شقق سكنية وسط بحر أخضر من النباتات الاستوائية.

وقد أطلق الاستعمار الإنجليزى على عاصمتهم الإقليمية اسم مدراس Madras إلا أن اسمها الدائم كان شيناي Chennai ويعنى المدينة بلغة التاميل، وهى اللغة السائدة فى المنطقة ودولة التاميل Tamil Nadu. والطقس فيها يشبه طقس المناطق الساحلية فى أمريكا الوسطى، ويصفه المواطنون متفكهين بأنه يتنوع طبقا لثلاثة فصول: الحار، والحر جدا، والأكثر حرارة. والواقع أن الفترة من نوفمبر حتى يناير هى موسم لطيف للمهرجانات

الموسيقية والرقص ويشبه كثيرا مناطق الكاريبي بنسمات الهواء في المساء ودرجات الحرارة التي تقارب السبعين درجة فهرنهايت ليلا.<sup>(١)</sup>

وقديما كانت مدراس مدينة للهو والمتعة للطبقات الأرستقراطية وكانت معظم المنازل والمباني مكونة من طابق واحد أو طابقين ما عدا معبد الجوبورامز Gopurams وأبراجه العالية المزخرفة بالمنحوتات على طراز المعابد الهندوسية. بينما كانت أشجار جوز الهند، والبانيان Banyan،<sup>(٢)</sup> والنيم Neem،<sup>(٣)</sup> والجاكاراندا Jacaranda،<sup>(٤)</sup> وأنواع أخرى من الأشجار تلقى بظلها على البيوت والشوارع، بينما تملأ صفوف النباتات الاستوائية كل ياردة وحديقة (وما زالت موجودة في كثير من المناطق المجاورة). وكانت الموسيقى الهندية الكلاسيكية، والأغاني الدينية، والأغاني الشعبية لحصاد العنب، يتردد صداها من الراديوهات، والمعابد، وقاعات الكونسيرت الموجودة في الهواء الطلق. وقد يبدأ اليوم في الرابعة والنصف صباحا مع نسمات باردة تهب في الساعات الأولى من الصباح، وتغلق أبوابها مساء فيما بين التاسعة والنصف والعاشر، وفي المساء ينام المرء بين شذى الياسمين وأغاني البلابل.

---

(١) يود المؤلف أن يشكر لاليتا موتوكومار Lalitha Muthukumar، م. موتوكومار Muthutukumar، ناليني إيزوار Nalini، وإيزوار إيار Easwar Iyar على ما قدموه من مساعدة في ترجمة لغة التاميل، وفي إنشاء المسرد Glossary. كما يوجه شكره أيضا لدافيد ب. نيلسون David P. Nelson ودان ريك Dan Reck لتوضيحهما المفاهيم الإيقاعية.

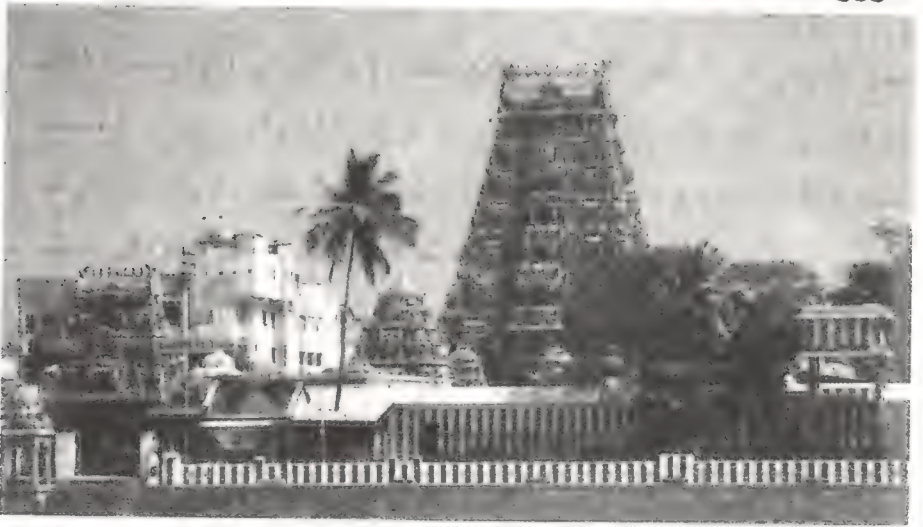
(٢) شجر التين البنغالي الضخم ويقال له شجر الأتاب — المترجم.

(٣) من نوع الماهوجنى ويوجد في الهند وبنجلاديش وسريلانكا وماليزيا — المترجم.

(٤) شجر مزهر بألوان بنفسجية "الجكرنده" وأصله من أمريكا اللاتينية — المترجم.

أما شيناي اليوم، فيبلغ تعداد سكانها سبعة ملايين وتعج المدينة بالمباني الحديثة، والفنادق، ومراكز التسوق، والمباني الإدارية والمجمعات الإدارية مما يضيف عليها طابعا حضريا شاملا. وحركة المرور الصاخبة تصم كل أنواع المواصلات من عربات، وأتوبيسات، وشاحنات، وعربات نقل خفيف Van، والريكشو، والدراجات النارية، وعربات الكنس والرش، والدراجات بينما يسد المارة الطرق وهم يتحركون وسط ضجيج أبواق السيارات في ظل سديم من ثاني أكسيد الكربون، بل هناك ما يطلق عليه حقا فندق الانسداد

المروى **Hotel Traffic Jam**.



شكل (٦-١)

مبنى الجوبورام Gopuram في مدخل معبد سري كاباليشوارا Sri Kapaleeshwara في قسم ميلابور Mylapore من شيناي، وهو مبنى نموذجي يحلق عاليا في كل مدن جنوب الهند.

وتشق سماء المدينة يوميا عشرات الطائرات فى رحلات محلية ودولية فى طريقها إلى المطار الدائب الحركة.

كما أن هناك حشدًا من قنوات التلفزيون المحلية والدولية أيضا مثل Bbc، Espn، Nickelodeon، Mtv، أو Hong Kong Star. وتتخذ العارضات، وقد ارتدين السارى Sary، أوضاعا مختلفة منها تجهيز الحساء السريع، وعرض مختلف أنواع الشامبو، والأدوات، ومساحيق الوجه، وصابون الغسيل. وتعرض فيترينات المحال، الثلاجات، ومكيفات الهواء، وأجهزة التلفزيون، والفيديو والسيارات، وأدوات وأجهزة المطبخ، والأثاث، والأحذية، والأقمشة الحريرية والملابس الجاهزة. وتتأثر مطاعم البيزا ودجاج كانتاكي بين المطاعم الهندية، حيث تقوم روائح الكارى النفاذة وأنواع أطعمة النباتية والمستشفيات المتأثرة فى شيناي مجهزة بأحدث التقنيات الطبية وأطباء على مستوى عالمي. كما أن هناك مصانع ضخمة تنتج الأنسجة، والصلب، والسيارات، والشاحنات، والبلمرات Polymers والدراجات النارية إلى جانب المنتجات الإلكترونية، وقاطرات السكك الحديدية. ويتواجد الكمبيوتر والبرمجيات Soft wares فى كل مكان، وقد رسخت الهند نفسها وضعا عالميا ممتازا باعتبارها منطقة تصدير الفنيين من خريجي المدارس الفنية، الذين يشكلون روافد مهمة للتكنولوجيا الفائقة على مستوى العالم.

وتشير لوحات الإعلان ودور السينما الفخمة والمجلات الذائعة الانتشار مع برامج الإذاعة والتلفزيون، إلى الهيمنة الثقافية لصناعة السينما، فعلى مدار الساعة تهرّد أحدث أغاني الأفلام، بلغة التاميل واللغة الهندية ولغات آسيا الجنوبية في ساحات لتناول الشاي، من خلال مكبرات الصوت في أماكن التجمعات ومن داخل المنازل.

وفي السوبر ماركت مكيف الهواء والزائر بمتاجر الفيديو، أو الصيدليات الحديثة لا يزال المرء يصادف الدكاكين في الأسواق المزدهمة بكل ما يحتشد فيها من توابل وحبوب في أكوام هرمية، مع العطور الشرقية بعشرات الألوان والروائح، وكذا سجاجيد منسوجة بدقة ورهافة، أما الأنسجة الحريرية والقطنية فتتمدّ كقوس قزح. وفي كل ركن بالشوارع تجد امرأة جالسة أمام سلة بها زهور تبعث رائحة جميلة وقد جهزت في شكل تيجان وأكاليل تضعها النساء في شعرها تقرباً للآلهة. وينتشر أصحاب الحرف المتوارثة عن الأجداد في المدن والقرى لنحت الأحجار أو خشب الصندل ونسج الأقمشة وصياغة المجوهرات ومشغولات معدنية مشكلة بالطرق (نحاس أصفر أو نحاس أحمر)، إلى التصوير الزيتي والحفر أو تصنيع الآلات الموسيقية. وفي البيوت والمطاعم هناك ما لا حصر له من الأطباق التقليدية للأطعمة الحريفة مما يجعل من جنوب آسيا جنة الطهي الممتاز. ومن المثير أن تلك التقاليد القديمة قد ظلت سارية في عالم يتغير بشكل جذري فهنا تجد كل ما هو تقليدي وابتكاري، والقديم مع الجديد في وجود مدهش معا.

وفى كل مكان يواجه الزائر بكل ما هو متنافر جنبا إلى جنب فهذا مزارع ريفي يعتمر عمامة ومئزر لستر عورته خلف محراثه الذى تجره الثيران داخل حقله، وإلى جواره مباشرة مهبط فى مطار تسمع فيه زئير طائرة من طراز بوينج ٧٨٧ كما تجد العشش المبنية من الطين والقش تقبع فى ظلال أبنية فخمة سامقة. ومحطة قوى نووية بآلاتها المتوجة بأكاليل الزهور، وقد أهديت فى توقيت وفى ساعة حددها العرافون لأغانٍ هندوسية عمرها ٣٠٠٠ عام.

وكثيرا ما يتناهى إلى سمعك موسيقى كلاسيكية هندية من ركن فى أى مقهى، وقد اختلطت معها أحدث صيحات موسيقى الراب RAP الأمريكية.

وكان يحلو "لجواهر لال نهرو" أول رئيس وزراء للهند بعد استقلالها أن يصف ثقافته بأنها ثقافة الرق أو اللوح المنسوخ Palimpsest وهو رق من ورق البرشمان Parchement كان يكتب عليه أكثر من عدة مرات ولا يتم مسح ما كتب عليه من قبل تماما، وكل ما كتب من قبل يظل موجودا بطريقة ما، ومن الممكن رؤيته وقراءته ربما يكون غائما بعض الشيء إلا أنه لم يتغير أو ينسى تماما فالجديد يضاف دوما إلا أن القديم والتقليدى يظل مستمرا. وهكذا فطبيعة الحضارة الهندية بتعدد وجوها وبكل تعقيداتها تظل سمتها المميزة التى تكسبها ثراء مقارنة بكثير من مناطق العالم الحديث ذات الطبيعة المتزايدة فى تناغمها Monlitns.

وفى الوميض والألوان (والإبهار) والتعود الذى يحيط بكل ما هو حديث فى عالم اليوم يكون من السهل أن ننسى أن جنوب آسيا، الهند، باكستان، بنجلاديش، نيبال، سيريلانكا، وعدة أقطار صغيرة أخرى هى موطن لواحدة من أقدم حضارات العالم.

### التاريخ، الثقافة، الموسيقى

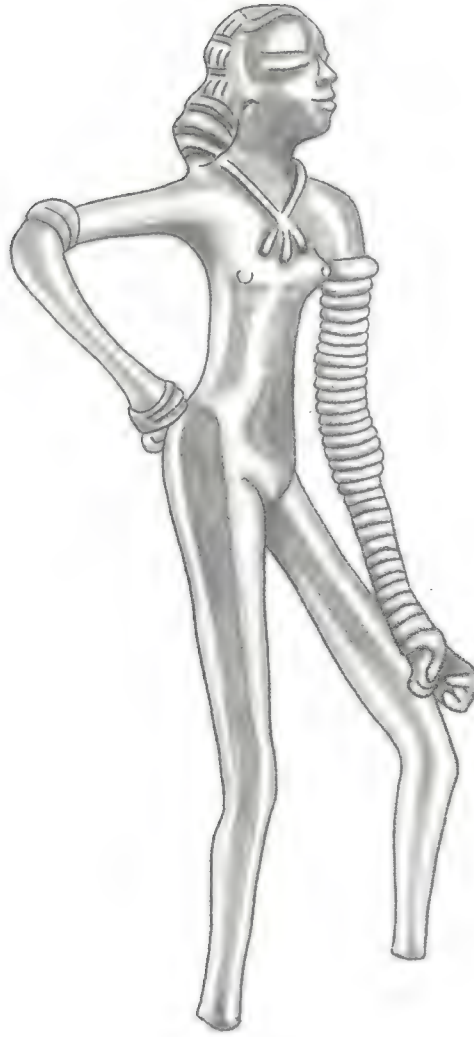
ما زالت الحقائق حول الهند تثير الحيرة. سكانها الذين يتعدى تعدادهم البليون يعيشون فى مساحة تبلغ ثلث مساحة الولايات المتحدة، وبالهند خمس عشرة لغة رئيسية تتعدد حروفها الهجائية ولها لهجات إقليمية كثيرة، وهى أكبر معقل للديمقراطية فى العالم ولتاريخها جذور تمتد لآلاف السنين تجعل دولا مثل كندا والولايات المتحدة تبدو كمجرد صورة على الشاشة الكونية.

وتمتد منطقة جنوب آسيا وهى واحدة من أقدم كتل اليابسة على ظهر الأرض بين خطوط عرض، إذا ما وضعت فوق نصف الكرة الغربى ستغطى مساحة من أوكلاهوما (حيث قد تكون الهملايا) جنوبا خلال تكساس، والمكسيك، وأمريكا الوسطى (انظر الخريطة فى بداية هذا الفصل). وربما بسبب جغرافيتها فهى تتمتع بقطع حاد عميق من أراضي الجوار ليحفها من كل جانب المحيط، والصحارى، والغابات المنيعه، وأعلى جبال فى العالم، وفى الهند الكبرى على الرغم من المؤثرات الداخلية والخارجية فإنه نمت وتطورت ثقافات وأساليب حياة ميزتها بشخصية مستقلة تماما.

## حضارة وادى الهندوس (حوالى ٢٥٠٠ - ١٧٠٠ ق.م)

يمتد التاريخ المتواصل للمنطقة إلى خمسة آلاف عام مضت وما قبلها، وقد اختفى فى غلالات الزمن. وتشير الحفريات الأثرية إلى الاستيطان الباكر للإنسان فى تلك المنطقة منذ العصر الحجري، إلا أن الروايات التى أمكن التوصل إليها تبدأ من خلال أساطير جمعية ظلت محفوظة ضمن تقاليد شفاهية لقرون عديدة قبل أن يتم تدوينها كتابة وتبدأ الثقافة التقليدية الرفيعة مع حضارة وادى الهندوس، التى ازدهرت طوال ٨٠٠ عام منذ عام ٢٥٠٠ قبل الميلاد وكانت مواكبة تقريبا لحضارة بابلون ومدن الهلال الخصيب الأخرى بين نهري دجلة Tigris والفرات Euphrates فى العراق الحالية. وفى مدن موهينجو-دارو Mohenjo-daro وهارابا Harappa ذات الأسوار، والموجودة حاليا فى باكستان، تكشف لنا الحفريات عن شبكات تخطيط ممتازة للشوارع ونظام صرف متقدم وقصور، ومخازن، وحمامات عامة، ولغة مكتوبة (لم يتم فك رموزها) كما كان بها فنون رفيعة فهناك تماثيل طينية ومعدنية لوجوه، وأفياى ونمور ووعول والأبقار الهندية المألوفة ذات السنام، وصور وجوه (بورترهيات) آلمية واقعية، وفتيات راقصات. وبالنسبة إلى الموسيقى، لم يكن هناك، فيما عدا بعض صفارات من الطين (ربما كانت لعب للأطفال) آلات موسيقية أو إشارة إلى طقوس أدائية، إلا أن تمثل الفتاة الراقصة البرونزى وبطول أربع بوصات (أشكال ٦-٢) يثير التساؤل حول نوع الموسيقى التى كانت ترقص عليها.





شكل (٦-٢)

فتاة راقصة — برونز — موهينجو دارو Mohenjo Daro  
الألفية الثالثة قبل الميلاد رسم نافارنا © Navarana  
نافارناريك Navarana Reck - 2001 حقوق الطبع محفوظة.

## الآريون The Aryans

(حوالى ١٧٠٠ - ٥٠٠ ق.م)

قرب نهاية فترة وادى الهندوس حدثت هجرة (أو غزو) لشعوب من آسيا الوسطى أطلقوا على أنفسهم لقب الآريون Aryans، وقد تحركوا من السهول الشمالية لشبه القارة (متنظما فعل القادة التالون) خلال الجبال التى تخترق ما بين أفغانستان وباكستان. وقد أثبتت الفحوص والتحليلات اللغوية أن هناك مجموعات من نفس تلك الشعوب قد هاجرت جنوبا إلى إيران وغرب أوروبا وهكذا تكونت اللغات السنسكريتية، الهندية، الفارسية، اليونانية، اللاتينية، الألمانية، الفرنسية، الأسبانية، الإيطالية، والإنجليزية وكلها جزء من عائلة اللغة الهندوأوروبية.

وقد جلب الآريون، وهم أقوام محاربون ورعاة، عرباتهم وقطعانهم من الماشية إلى الهند، كما استقدموا أول الآداب التى ظلت باقية حتى الآن وهى كتب الفيداس Vedas الأربعة (فاى داهس vay - dahs) وهى كتب مقدسة تضم أدعية وصلوات، وتعاويذ incantations وطقوسا ومازالت نصوصها تغنى حتى اليوم، وفى تلك النصوص تظهر النماذج الأصلية prototypes للآلهة الهندوس مع بذور الفكر الفلسفى الذى ظهر فيما بعد واليوم يعلم الموسيقيون تلاميذهم أن الموسيقى الهندية الكلاسيكية نشأت من أغانى الفيداس، التى كان يؤديها الكهنة، وقد تطورت النغمات الأربع فى الغناء تدريجيا إلى عشرات السلالم التى تدخل فى النسيج الثرى لنظام الراجا raga

(راه - جاه rah - gah)، وهو ما سنناقشه فيما بعد فى هذا الفصل وتشير تلك العقيدة مع أسطورة قديمة أخرى تصف الفنون الأدائية كمنحة من الآلهة، إلى مفهوم مهم: فى الهند يقوم التعبير الموسيقى على دعائم رئيسية يشكلها كل ما هو مقدس وقديم وخارج نطاق الزمن.

### ممالك العصور الكلاسيكية والقرون الوسطى (١٤٠٠-٥٠٠ ق.م)

لقد ظهرت ممالك عظيمة متعددة، مثل تلك التى قادها الإمبراطور البوذى أشوكا "Ashoka" (٢٦٨ - ٢٣١ ق.م)، أو مملكة تشاند راجوبتا الثانى chandragupta (حوالى ٣٤٠ - ٤١٥) خلال قرون متتالية. ومثل اللغة اللاتينية فى أوروبا العصر الوسيط كانت السنسكريتية هى اللغة السائدة بين أوساط المتعلمين فى الهند إبان تلك الفترات وظهرت أعمال قيمة حول الدين والفلسفة مثل الأوبانيشاد Upanishads (كتب الغابات) وتبحث فى طبيعة الحقيقة والواقع من خلال الاستبطان Introspection، والذات self واختراع الحكماء النظام الجسدى والفكرى لليوجا yoga وهى تمارس الآن فى جميع أنحاء العالم.

وقدم سيدهارتا جواتاما بوذا Siddhartha Gautama Buddha (القرن الخامس قبل الميلاد) شروحه البسيطة للعقيدة التى قامت دعائمها على الرحمة، وتعرف بالبوذية duddhism، التى انتشرت فى النهاية فى كل أرجاء آسيا. وقد عملت الأفاصيص الأسطورية البورانا Purana على تجسيد أساطير الآلهة والآلهات فى هيكل الآلهة "البانثيون Pantheon" الهندوسى مكونة أساس الهندوسية الشائعة اليوم.

وفرت أعظم الممالك رعايتها الملكية للفنون ويضيف الكتاب الضخم المعروف "بالناتيا ساسترا" *natya sastra* (ربما يرجع تاريخه إلى عام ٢٠٠ ق.م) ويدور حول المسرح والموسيقى والغناء، الأداء والنظرية والتدريب المهني الاحترافي بتفصيل دقيق (والتقسيم الحالي للآلات الموسيقية إلى وتريات، وآلات نفخ وطبول وآلات الإيقاع المصممة نابع من الخطوط الإرشادية التي وردت في ذلك الكتاب). وكثير من كتب النظريات الموسيقية مثل كتاب سانجيتا راتنا كارا *sangeeta ratnakara* (جواهر التاج في الموسيقى)، الذي وضعه "سارانحاديثا" *sarangadeva* في القرن الثاني عشر يتتبع خطوات تطور الموسيقى الهندية على مدار القرون.

وقد ازدهر الأدب أيضا جنبا إلى جنب مع العلم. وكثير من الشعر السنسكريتي كان في الواقع شعرا غنائيا مقدما كنصوص للأغاني، إلا أنه في غياب التدوين ظلت الموسيقى منسية لوقت طويل. وقد وُضعت الملحمتان العظيمتان الراماينا *Ramayana* والمهاباراتا *Mahabharata* ، واحتفظتا بأهميتهما حتى اليوم، كمصدر للأعمال المسرحية وفنون الرقص والشعر الغنائي في الموسيقى وقد كتب الشاعر والمؤلف المسرحي الكبير كاليداسا *Kalidasa* (ما بين منتصف القرن الرابع حتى أوائل القرن الخامس) أعمالا على غرار روائع شكسبير تم ترجمتها إلى عشرات اللغات.

وقد وصل الازدهار في مجال التصوير والنحت، والعمارة أيضا إلى أوجه، وأصبحت الجداريات الموجودة في كهوف أجانتا *Ajanta* وإيللورا *Ellora*، وقباب الأسطبة *Stupa* النصف دائرية الرائعة في سانشي *Sanchi*،

أو المنحوتات المذهلة في معابد مثل كوناراك **Konarak**، وخاجاراهو **Khajarah**، وماهاباليبورام **Mahabalipuram** كنوزا للفن على مستوى العالم. ورغم أن هناك الكثير من صور الموسيقيين قد تم رسمها كما أن هناك تماثيل حجرية لهم، فإن آلاتهم وموسيقاهم ظلت صامتة وضاعت في غياهب الزمن (شكل ٦-٣). وبينما كانت أوروبا ترزح تحت ظلام العصور الوسطى كانت الحضارات الهندية المتتابعة من بين أكثر الحضارات تقدما وازدهارا على ظهر الأرض.



شكل (٦-٣)

عازفتا فلوت، وقارعتا طبول، وعازفتا فينا **Veena** (إلى اليمين والفينا تعزف وهي فوق الكتف) يصاحبون راقصة (في المنتصف).

— تفصيل من إفريز بأحد المعابد. راجا سستان **Rajasthan** — أواخر القرن العاشر.

## المغول Thezmoguls (حوالى ١٥٢٧ - ١٨٦٧)

مع بداية القرن الثانى عشر أخذ التجار المسلمون وقادة الجيوش من وسط آسيا وأفغانستان يظهرون على مسرح الأحداث فى الهند. وقد اكتسح الغزاة السهول الهندية حتى وصلوا إلى دلهى واستولوا على المدن تاركين وراءهم الدمار والتخريب قبل أن يعودوا إلى أوطانهم، إلا أنه فى عام ١٥٢٧ قرر أحد القادة البارزين وهو بابور BABUR أحد أحفاد جنكيز خان البقاء فى الهند وكان محبا للشعر والأدب (رغم عدم معرفته القراءة) والموسيقى وإنشاء الحدائق، ومن ثم أقام أسرة حاكمة مغولية قوية وقد تركزت فى دلهى وأكرا، حيث سيطر على شمال الهند حتى فترة الاضمحلال فى القرن الثامن عشر. وكان المغول يعتقدون الديانة الإسلامية، ورغم وحشيتهم فى الحرب فقد كانوا رعاة أسخياء للفنون وجعلوا من بلاطاتهم مراكز للعلوم والثقافة. وقد كان الأباطرة من أمثال أكبر العظيم Akbar The Great (امتدت فترة حكمه فى الفترة من ١٥٥٦ - ١٦٠٥) وشاه جاهان Shah Jahan (حكم فيما بين الأعوام ١٦٢٨ - ١٦٥٨) يستقدمون العلماء والمصورين Painters والموسيقيين والكتاب والمعماريين من أرجاء الإمبراطورية الإسلامية فى الغرب البعيد. وقد ظلت الروايات تتواتر حتى اليوم حول المغنيين الأسطوريين من أمثال تانسين Tansen فى بلاط أكبر. ويقال عنه إن غناؤه كان يضئ المصابيح أو يبعث بنسيم بارد من خلال قوة صوته وسيطرته على موسيقاه.

وتشير الآثار المعمارية الكبرى للمغول مثل قصر فاتحبورسيكري Fatehpur Sikri أو المقبرة الرائعة التي بناها شاه جاهان لزوجته تاج محل Tag Mahal إلى إنجازات المغول الكبرى في ذلك الصدد فهي تكامل رائع بين الخصائص الهندية المتأصلة وعناصر مسئلهمة من العالم الإسلامى فى بلاد فارس وما بعدها. ومن الممكن ملاحظة تلك التوليفة فى تقاليد تصوير المنمنمات Miniature Paintings، والتي كانت فى الأصل أعمالا تصويرية وزخرفية للكتب إلا إنها الآن تحف فنية تتناثر فى المتاحف والمقتنيات حول العالم، كما أن التوليفة قد تسربت إلى الموسيقى أيضا، فالمفاهيم الميلودية لنظام الراجا والارتجالات التى تسمو عاليا بالمستمع وغناء الشعر الجميل، وخصوصا فى الموسيقى الكلاسيكية لشمال الهند لها علاقات وطيدة بعناصر موجودة فى التقاليد الموسيقية الفارسية والتركية العربية. ومن الممكن ملاحظة تلك العلاقات فى الآلات الموسيقية المهجنة مثل السيتر Sitar (سي- تار Si -Tahr. آلة وترية كلاسيكية لها اثنان وعشرون وترا والطنبله Tabla (تابه- بلاه Tahb-Blah) زوجان من الطبول الصغيرة واحدة من المعدن تتخذ شكل القدر Pot والأخرى من الخشب ولها شكل أسطوانى ينقر عليها بالأصابع وراحة اليد) فلها أبناء عمومة فى سيتر آسيا الوسطى وطبله شمال إفريقيا.

ولا تزال القاعدة المهمة فى العمل هنا سارية منذ أيام المغول، فالأفكار الثقافية الوافدة على الهند فى موجات تلو موجات قد تم استيعابها وضمها ومزجها بالعناصر الثقافية الفطرية والمحلية Indigenous لتظهر فى النهاية

فى توليفة هندية لا يمكن إنكارها. وفى النهاية، فقد رسخت الفترة المغولية فى الهند لوجود نظامين مختلفين للموسيقى الكلاسيكية ولكنهما على علاقة ما ببعضهما، فى المناطق الشمالية تحت حكم المغول تفاعلت المؤثرات الموسيقية للعالم الإسلامى على نحو أقوى مع الموسيقى التقليدية كى تكون التقاليد الموسيقية الهندوستانية ومن ناحية أخرى تأثر جنوب الهند، المحافظ على تقاليده فى قوة، تأثرا هامشيا بالغزوات المغولية ومن ثم سادت التقاليد الموسيقية الكارناتية Carnatic (كارناه تيك Car-Nah-Tik).

#### فترة الاستعمار الإنجليزى (القرن السابع عشر - ١٩٤٧)

فى عام ١٤٩٨، بعد رحلة كولومبوس التاريخية، وصل فاسكو داجاما Vasco da Gama إلى كيرالا Kerala على الشاطئ الشرقى الجنوبى لهند. وقد وجد ما كان كولومبوس يبحث عنه<sup>(١)</sup>. وهكذا بدأ عصر الملاحة فى البحار بالسفن الشراعية. فالإنجليز على عكس الغزاة السابقين وصلوا إلى الهند بحرا، فى البداية كتجار مع الهولنديين، والفرنسيين والبرتغاليين. وقد ظهرت شركة الهند الشرقية The East India Company، وفيما بعد الحكومة البريطانية من خلال حروب وتحالفات قصيرة مع المهرجات المحليين، ورسخت أوضاعها كحاكم استعماري مطلق. ورغم الاستغلال الاقتصادى، والعنصرية الموروثة فى أى نظام استعماري، نجد أن الإنجليز قد

---

(١) كان كولومبوس يهدف من رحلته الوصول إلى الهند، وتم اكتشاف أمريكا بالصدفة - المترجم.



لعبوا دورا مهما فى تطور شبه القارة الهندية. فأقاموا السكك الحديدية، وخطوط المواصلات، ووضعوا أنظمة إدارية وأنشأوا بنية تحتية، كما أنشأوا الجامعات التى اعتمدت الإنجليزية كوسيط للدراسة. (ولقد خدم انتشار اللغة الإنجليزية الهنود جيدا فى عمليات العولمة حديثا). كما ساعد التعليم أيضا فى خلق حركة سياسية أدت فى النهاية إلى الاستقلال بفضل قادة مثل المهاتما غاندى Mahatma Gandhi (١٨٦٩ - ١٩٤٨)، الذى قاد المقاومة السلمية لمواجهة الظلم السياسى والاجتماعى. ولقد ظل تأثير غاندى موجودا حتى اليوم، وهو الذى ألهم مارتن لوثر كينج الابن Martin Luther Kin Jr<sup>(١)</sup> فى أثناء حركة المطالبة بالحقوق المدنية فى أمريكا.

ومساهمة النظام الإنجليزى الموسيقى فى الهند أقل ظهورا. وفى أوج الفترة الاستعمارية قطع الإنجليز علاقتهم أى اتصال موضوعى بالثقافة الهندية القومية. بل إنهم استوردوا آلات بيانو مع آلات أخرى لإنشاء الأوركسترات الراقصة وفرق الموسيقى العسكرية. إلا أن مؤسسة السلام البريطانية "باكس برتانيكا Pax Britannica" قد وفرت بيئة سلام ازدهرت فيها الفنون الهندية. وما أطلق عليه العصر الذهبى للموسيقى الكلاسيكية لجنوب الهند (حوالى ١٧٠٠ - ١٩٠٠) قد حدث تحت الحكم البريطانى، ولم يلاحظه المبشرون من الخارج أو البيروقراطيون. وفى العشرينيات من القرن العشرين، أتاحت صناعة التسجيلات الموسيقية التى قادتها مؤسسة

---

(١) (١٩٢٩ - ١٩٦٨) رجل دين أمريكى وناشط فى مجال حقوق الإنسان - أصغر من حصل على جائزة نوبل للسلام اغتيل - المترجم.

H.M.V في كلكتا إمكانية الاستماع إلى الموسيقى الهندية من خلال التسجيلات واعتبر ذلك تغيرا حاسما في ثقافة شفاهية، كانت فيه الموسيقى تنتقل دون تدوين، حيث كان المعلمون "الجورو Guru يعلمونها للأتباع والتلاميذ بالحفظ عن ظهر قلب Rote، أو عندما يتواصلون مع الحفلات. وعندما ظهرت الأفلام الناطقة حوالى عام ١٩٣٠، وقد استلهمت الكثير من موضوعاتها من المسرح التقليدى، سرعان ما أدخلت الأغاني فى كل فيلم. ولقد ظلت أغاني الأفلام أكبر مصدر للموسيقى الشعبية Pop Music حتى اليوم.

فى عام ١٩٣٦ تم إنشاء محطة الإذاعة القومية AIR (All India Radio) على غرار محطة الإذاعة البريطانية BBC. وتحت قيادة مستتيرة، أصدرت المحطة مئات من مقطوعات الموسيقى الهندية الكلاسيكية كل عام بما فيها حفل الموسيقى القومية الرفيعة أسبوعيا.

وعلى الرغم من ذلك فربما كان أهم التطويرات، هو ما اكتشفه الموسيقيون الهنود من قدرات فيهم لتطويع بعض الآلات الأوروبية لعزف الموسيقى طبقا للأسلوب الهندى. وقد رفض البيانو، إلا أن الفيولينا، والهارمونيوم (أرغن تعالى بريش Reed Organ)، والكلارينيت، بل حتى البانجو Banjo قد أصبحت فى الواقع آلات هندية. ومرة أخرى كم حدث فى العصر المغولى يمكننا رؤية توليفات موسيقية تبننها الهند كهنذنة Inohianizes العناصر الغربية.

## فترة الاحتلال البريطاني (القرن السابع عشر - ١٩٤٧)

فى عام ١٩٤٧ حققت الهند البريطانية (الهند الآن وباكستان وبنجلاديش) استقلالها كما أصبحت سيريلانكا (سيلان Ceylon سابقا) مستقلة فى عام ١٩٤٨. وقد كان للانتقال من المستعمرات إلى نظام الدولة الأمة Nation State عثراته الكثيرة التى تناوبت بين النجاحات والفشل والصعود والهبوط، وسببت الحروب والقتال الاجتماعية إعاقات لمجهودات التصنيع وعملت التقاليد الراسخة على مقاومة التغيير، إلا أن التحديث سار حثيثا وأصبح أمرا واقعا وكان التحديث بطيئا فى البداية إلا أنه سار بسرعة البرق منذ الثمانينيات، ولقد رأينا أن الدين والفنون فى الهند، على نحو خاص الموسيقى والرقص، لا ينفصلان وما زالت الآلهة المتعددة عند الهندوس حية وتلقى الاحترام فى البيوت والمعابد وفى دورات المهرجانات الدينية، ورغم ذلك فهناك حوالى العشر من السكان يعتنق الديانة الإسلامية ويمثل ذلك أكبر عدد (١٢٠ مليوناً) من التجمع الإسلامى فى دولة من الدول فيما عدا إندونيسيا.

### نظام الطوائف المغلقة والمجتمع Caste and Community

لا يزال النظام الاجتماعى القائم على طوائف مغلقة أساسها الوراثة Heredity Caste<sup>(١)</sup>، رغم ما حدث به من تغيرات، يلعب دورا مهما فى الحياة السياسية. وفى تقاليد الزواج سواء فى الشؤون المنزلية أو الموسيقية

---

(١) الطائفة المغلقة Caste هى جماعة مغلقة اجتماعيا تُساسها الوراثة أو الولاء وتتميز عن الطبقة Class بأنها تقوم عادة على أساس دينى، وأنها أكثر انغلاقا، وينعدم فيها الحراك الاجتماعى. وقد عرف ذلك النظام بين شعوب مختلفة إلا أنه أوضح ما يكون فى الهند - المترجم.

وفى جنوب الهند على عكس ما يحدث فى الشمال حيث كثير من الموسيقيين البارزين من المسلمين تجد أن الأغلبية من الموسيقيين الكلاسيكيين من الطائفة العليا للبراهمانيين Brahmins. إلا أن هناك طائفة أخرى وهى الديفاداسى Devadasi وهى طائفة من النساء مكرسة للخدمة فى المعابد مع عائلاتهم تضم بينها أشهر العازفات والراقصات منهن: م.س. سوبو لاكشمى M.N.Subbulakshimi (١٩١٦ - ٢٠٠٤) وهى ذات شهرة عالمية وكانت تحظى بقدر كبير من الاحترام، وأعظم راقصة فى جنوب الهند ت.بلاساراسواتى T.Balasaraswaty (١٩١٨ - ١٩٨٤)، ومعلم الفلوت البارز ت. فيزواناثان T.Wiswanathan (١٩٢٧ - ٢٠٠٢) وكلهم ولدوا ونشأ فى أحضان ذلك المجتمع الطائفى.

وأعضاء طائفة البربر barbers Caste مشهورون بعزفهم لآلة الناجازفارام Nagasvaram (ناه-جاه- سفاه- روم Nah-Gah-Svah-Rum).

وهى آلة نفخ ذات ريشة مزدوجة Double-Reed، وكذا طبلة التافيل Tavil<sup>(١)</sup> (تاه فيل Tah.Vil)، وهى طبلة ترتبط بالمعبد الهندى وحفلات الزفاف والأحداث الدينية الأخرى وهناك قليل من الموسيقيين من الأقليات يكن لهم الناس احتراماً كبيراً وهم موضع تبجيل واحترام مثل العازف الفيرتيروزو على آلة الناجاسفارام Nagasvaram الشيخ شينامولانا Sheik Cinnamoulana، وهو مسلم، والمغنى جيسوداس Jesudas، وهو مسيحى

(١) مثل آلة الأوبوا oboe والأتان ينحدران من الأرغوال Shawn الشرقى - المترجم.

وفى مجال الموسيقى الشعبية اليوم نجد أيضا أ.ر. رحمان A.R.Rahman، مسلم وإيللياراجان Illaiyarajan، وهو من طائفة الهاريجان Harijan<sup>(١)</sup> (المنبوذين). وكل هؤلاء جهابذة معترف بهم وعابرة يتخطون حدود الطائفية أو خلفياتهم الاجتماعية.

وفى أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين ظلت الفنون تحتل مقاما ساميا فى الهند، وكما علق أحد السائحين: "عندما دخلت إلى المنطقة الجمركية فى الولايات المتحدة وأخبرتهم أنني موسيقى؛ تم تفتيشى تفتيشا دقيقا، وعلى النقيض من ذلك عندما وصلت الى الهند وقلت إننى موسيقى عبر لى موظف الجمرك عن سعادته ودون قائمة بأعظم الموسيقيين والمهرجانات وأعطاه لى"

لقد كانت الثقافة إحدى أهم الصادرات المحترمة للهند الحديثة، ويعتبر أدباء الهند المعاصرين من أشهر الكتاب فى الإنجليزية اليوم من أمثال: سلمان رشدى (أطفال منتصف الليل Midnight Children) أو أرونداتى روى Arundhati Roy (إله الأشياء الصغيرة the God of Small Things) كما أن ساتياجيت راي Satyajit Ray (١٩٢١ - ١٩٩٢)، الذى حقق أعماله، بدءا من ثلاثية The Apu Trilogy أبو إلى تشارولاتا Charulata شهرة كبيرة كواحد من جهابذة فن السينما المعاصرة. وهناك راقصات هنديات من ذوات الشهرة العالمية من أمثال بالاساراسواتى Balasara Swati أو مرينالينى سارابهى Mrinalini Sarabhai. وقد حققن نجاحا فائقا بجولاتهن حول العالم.

---

(١) الاسم الذى أطلقه غاندى على تلك الطائفة ومعناه أبناء الله. وكان ذلك الزعيم العظيم يكافح حتى يمحو اسم المنبوذين - المترجم.

كما أن موسيقيين من أمثال رافي شانكار Ravi Shankar، وعلى أكبر خان Ali Akbar Khan، وذاكر حسين Zakir Hussein من جهابذة الموسيقى العالمية وروادها حالياً، سواء على مستوى الشرق أو الغرب. وفي الهند تدعم الحكومة الموسيقى بقوة (على مستوى لا يقارن معه الدعم الحكومي للموسيقى في الولايات المتحدة).

وترصد أكاديمية سانجيت ناتاك Sangeet Natak في دلهي جوائز قيمة للبارزين من الكتاب والممثلين والشعراء والموسيقيين وتفضل حكومات الولايات المختلفة نفس الشيء. وتتوافر اليوم عشرات الآلاف من شرائط الكاسيت والأسطوانات المدمجة وأسطوانات الفيديو الرقمية DVDS، وشرائط الفيديو لتغطي أى أسلوب فنى من الممكن تخيله فلدى الموسيقيين الآن إمكانية لا حدود لها ليس فقط للوصول إلى الفنون التراثية بل إلى الموسيقى حول العالم. فعازفو الفيولينا الهنود قد يرتجلون قليلاً في عزف مؤلف فيفالدى Vivaldi الشهير "الفصول الأربعة" كما قد يجرى قارعو الطبول بعض النماذج الإيقاعية المتكررة Riffs مع الموسيقى الراقصة للروك أند رول، وقد يزاحمون Jan عازفى الجاز الزائرين من نيويورك وباريس وهلسنكى وذلك لمتعتهم الشخصية فقط.

وقد شاركت آلات مثل الساكسوفون والجيتار الكهربى والماندولين والأورج الإلكتروني الآلات الغربية الباكرا التى استخدمت فى الموسيقى الهندية، ومع قدوم عصر العولمة كانت الموسيقى الهندية قادرة على استيعاب الجديد كما كانت تفعل دائماً. رغم أن الموسيقى التقليدية والقديمة قد ظلت

محتفظة بمكانتها وفيما يعرف بالرق **Palimpsest** أى جنوب آسيا ويستمر التفاعل بين القديم والحديث من خلال كل التغيرات التى حدثت على مدار التاريخ. وتواجد الجديد والقديم معا هو جزء من عالم السحر والدهشة المسمى بالهند.

### موسيقىات عديدة

إذا كنت ستقوم بجولة فى الأحياء المجاورة فى شيناي فقد تصادف أنواعا كثيرة من الأصوات الموسيقية، ففي كل صباح يأتى البائعون كل منهم يدفع عربته أمامه: بائع الخضراوات وبائع الأوانى وبائعة الفاكهة وجامع الصحف القديمة ورجل جوز الهند **Coconut Man** (والذى قد يتسلق شجرتك فى مقابل رسم تدفعه) وكل منهم لديه نداء مميز (وموسيقى تعرفها جيدا ربات المنازل).

ومع غروب اليوم قد يظهر متسول يردد أغانى دينية وهو يعزف على جونغ<sup>(١)</sup> **Gong** صغير أو بوق على شكل محارة **Conch Shell**. وقد يظهر ساحر الثعابين متجولا فى الشوارع ومعه كيسه المملوء بالكوبرا الشهيرة ولا يمكن للمرء أن ينسى الصوت المميز لآلة البونجى **Puji** التى تصدر صوتا أنفيا (أخنف **Nasal**) فيه نوع من النحيب، وتلك الآلة من النوع ذى الريشة المزبوجة **Double Reed** (مثل الأوبوا) وهى عبارة عن أنبوبتين واحدة

---

(١) يسمى أيضا تام — تام **Tam tam**. قرص من البيرونز يطرقه العازف بمطرقة — المترجم.

لإصدار اللحن والثانية تعطى طنين قرار مستمر Drone. وهناك موسيقيو الشوارع المينستريل Minstrel يجيئون ويذهبون ويؤكدون أنك فى ذلك المكان تعايش عالم الموسيقى الفولكلورية الهندية (شكل ٦-٤).

### الموسيقى الشعبية POP MUSIC

يمكنك الاستماع إلى الموسيقى الهندية الشعبية صادرة من التلفزيون أو الراديو، وقد تعلو صاحبة فى الجوار من مطاعم الوجبات السريعة وتسمى أيضا أغاني السينما Cine Songs حيث إن معظم الموسيقى الشعبية نابعة من أفلام السينما. وصناعة السينما فى الهند هى الآن الأضخم على مستوى العالم. وفى كل فيلم لابد من ظهور أشرار من ذوى الخسة وأبطال شجعان ماهرين وبطلات رائعات الجمال فى جو رومانسى (دائما ما يكون متحررا Rocky) ومشاكل عائلية وعقد روائية مثيرة للدهشة وفكاهة على نطاق واسع ومناظر قتال بشعة ورقصات فيها إيماءات جنسية. وفى كل الأفلام فى الواقع ومن آن لآخر تقطع الأغاني السياق الدرامى فى مناظر تشبه عروض الـ MTV فى سياق وديكور غريب أو جموع هائلة من الراقصين فى إنتاج يتميز بالبذخ، ودائما ما يتظاهر الممثلون والممثلات بالغناء (تزامن حركة الشفاه Lipsync)، أما المغنون الحقيقيون فأصواتهم مسجلة ويتم تجهيزها بطريقة Play Back مع المشاهد وفيه يكون المدير الموسيقى (المؤلف الموسيقى والمعد) ومؤلفو الأغاني هم النجوم الحقيقية على مسرح الموسيقى الهندية الشعبية.





ب. أحمد P.Ahmed، منستريل Minstrel جول يعزف على  
المزمار مزدوج الريشة Double Reed المعروف  
بالناجاشفارم مينوس Minus Nagasvaram، وعادة ما  
يصاحبه طبل التافيل Taval Drum.

وقد تبدو الموسيقى التصويرية في السينما Cine Music غريبة لبعض  
الناس وأحيانا ما تبدو خليطا شاذا من الموسيقى الشرقية والغربية ففيها ألحان  
متلاطمة الأمواج تتطلق في نشاط مفرط وغالبا في سلالمة شرقية تندفع من  
خلال أصوات المغنين الأنفية الحادة Nasal فوق إيقاعات لاتينية ومصاحبة  
انتقائية Eclectic قد تتضمن آلات غريبة مختلطة وطابور من الآلات الهندية  
الشعبية والكلاسيكية، فهي تسير كما اتفق وكأنها من سوق الجملة "خذها إذا  
ما أعجبتك if it sounds good use it" هذا الأى شىء اليوم قد يضم بين  
جنباته الهارمونية، والكونترابونت، وموسيقى الراب RAP والروك،

والموسيقى السيمفونية، والجاز إلى جانب الأساليب والأصوات الهندية والأشعار الغنائية، مثلها في ذلك مثل تلك المصاحبة للموسيقى الشعبية في كل أرجاء العالم تنزع إلى التركيز على العواطف اللانهائية ومشاكل الحب بقصصه وغرامياته المتشابكة، ومن ثم فالحوار الثنائي (الديالوج) بين الأنثى والذكر هو المعيار دائما، إلا أن الأشعار الغنائية قد تكون أيضا كوميدية، ودينية، وأخلاقية أو ذات مضامين عائلية وربما تتبدى في صياغة شعرية راقية أو تكون ذات مضمون فلسفي عميق. ولكي نختار بداية موفقة علينا بمشاهدة مقتطفات فيلمية من السينما على شرائط الفيديو لعدة أغان معاصرة للمغني الكبير أ.ر. رحمان A.R.Rahman ففي أغنية "Kannalane" (أيتها العيون، انظري في تمن، وهي الأغنية الثانية من فيلم بومباي)، وهي أغنية مرحلة تفصح عن مضمونها في بلاغة وتصاحبها الآلات الهندية التقليدية مع رقصات دائرية متألفة ترتدى فيها الراقصات تنورات ملونة في فخامة والمناسبة حفل زفاف إسلامي. كما تؤكد الأغنيان سوترام بومي Sutram Boommi (تعاليم الأرض Precept Earth)، وهي الأغنية الثانية من فيلم دوم دوم دوم Dum Dum Dum) وأجيجا ما راتشازي (Raatchasiye Azhegama) أيها الشيطانة الجميلة، وهي الأغنية الثالثة في فيلم مود ألفان (Mudalvan) على الموسيقى الفولكلورية والآلات بأصواتها في مواعمة تامة مع البيئة الزراعية والأجواء الريفية الاحتفالية.

وفي أغنية ديزنجوراجا Desinghu Raja (الملك ديزنجو، وهي الأغنية الثالثة من فيلم دوم دوم دوم ) يتحول البطل والبطلة في ثوبهما

الحديث إلى ملك ومملكة في مملكة تانجور Tangore القديمة، وقد تم تصوير الأغنية بين مناظر المعابد الفخمة وقصور تلك المدينة. وفي أغنية شاكالكا بيبى Shakalaka Baby (أغنية في فيلم مودالفان).

### القرص المدمج ٨:٣

أغنية إنجال كاليانام Engal Kalyanam  
(زفافنا). أغنية سينما (٣:٢٥) موسيقى م.  
من فيزولثا M.S.Wirwanatha. والأشعار  
للغالي Vall. وديبها سونتر أراجان  
P.Sundhara. ب. ب. موثيلا T.M.Sundararajan  
ب. ب. ب. سرينفوس P.H.Sreedharan. و. ب. ب.  
ليسواي I.R. Eswari وهي ضمن أغنية  
أفلام تاميل Tamil. المجلد ٦. Enil (Klean)  
(الهند) 5519. EARECS. كلكتا (١-٢). الهند  
١٩٦٩

يظهر أسلوب الروك الأمريكي/الهندي مع عبارات إنجليزية (وهي الأغنية رقم ١ في الفيلم)، وفي أغنية "أورفاسي أورفاسي! (هون عليك) Urvasi Urvasi! Take it easy" (الأغنية الأولى في فيلم كادالان Kadalan) كما يرقصها طلبة "كلية الهيب Hip College" وهم في قمة احتياجاتهم وذوولهم Heads off. وفي أغنية بيتاراب Petta Rap (الراب في الجوار Neighborhood Rap، الأغنية الثالثة في كادالان) يتناثر الراب التاميلي Tamil Rap مع اللحن الشعبي، الذي يقاطع في جذل صاخب منظر الرقصة الكلاسيكية.

استمع إلى أغنية إنجال كاليانام Engal Kalyanam (زفافنا) على القرص المدمج ٣، تراك ٨. وهي أغنية كروم Vintage Song صاخبة في جزل تصور حفلات الزفاف الهندية التقليدية، مع وجود الأقارب وبين مشاعر الود والفرح للزوجين السعيدين.

## النص

### إنجال كاليانام Engal Kalyanam

#### (الكورال) زفافنا حافل بالفوضى

١- أزواج البنات يضعون النقوط

والحما يفرّد ظلته لتلقى الهدايا<sup>(١)</sup>

فى الصباح يتم الزفاف، والمساء هو ليلة الزفاف!

زواج حب مفعم بالحياة!<sup>(٢)</sup>

وغدا عند المذبح، سنبادل الأكاليل.. أليس كذلك؟

وستقرع الطبول، وتعزف المزامير<sup>(٣)</sup>

٢- قصة الحب تفضحها عيون المحبين

إنه صراع كبير - أن يظهر الحب فى العيون

عربة حافلة بالألوان تسير بجوارى<sup>(٤)</sup>

والسمااء تحنو علينا!

---

(١) تقام مراسم الزواج تحت ظلة Canopy من أشجار الموز.

(٢) تقضى التقاليد بأن يختار الوالدان العروسة. والزواج الذى يبدأ بعلاقة غرامية كما فى أوروبا وأمريكا غير معتاد إلا فى أفلام السينما.

(٣) الطبول ... المزامير Pipes ... Drums هى التافيل Tavil والناجاسفاران Nagasvaran بما تتضمنه أصواتها من قداسة وتبشير بالنجاح.

(٤) يشبه العريس الإله البطل القديم القادم فى عربته.

٣- الحماة تضع الكحل في عينيها

بينما يحملق أزواج البنات في مراتها

ويدور موكب الزفاف في الشوارع بين الألعاب النارية

والكل يدعو لهما بالبركات

هل سيكون لدينا من عشرة إلى ستة عشر طفلاً؟

ترى هل سنفقد يوماً زينة أجسامنا الشابة؟

٤- تدعين أنك تكرهين الرجال

ورغم ذلك فأنت تثيرين رغبتي

لو كنت شبّيتها لكama إله الحب،

ستكونين أنت السبب!

حمرة وجنتيك تدعوني،

أنت تفكرين في ... يمكنني أن أخمن ذلك...!!

عيناك تلمعان كالبرق

ما المتع التي لم نتذوقها بعد؟

٥- والد العروس كان يصلي للإله تيروباتي Tirupati

لعل الزواج يتم في سلام

وتحيا العروس مع عريسها حياة سعيدة<sup>(١)</sup>  
 من الأوفق أن يأتى أزواج البنات إلى البيت الآن  
 ويعطون النقوط لوالد العروس  
 ليخلص من كونه قد أصبح سانياسينا<sup>(٢)</sup> Sanyasin

الاستماع بانتباه

إنجال كاليانام Engal Kalyanam  
 (زفافنا Our Wedding)

القرص المدمج ٣ : ٨

الجزء	التعليق	قراءة العداد
A	الكورس: إنجال كاليانام (زفافنا Our Wedding)	0:00
	فاصل آلي	0:18

- (١) تيروباتى موقع عند قمة التل وهو أكثر المعابد شهرة وشعبية فى جنوب الهند.  
 (٢) لما كان والد العروس هو الذى يتحمل التكاليف المرهقة لحفل زفاف الابنة، فبتهكم  
 عليه المغنى متفكها، ويفترض أنه أصبح ناسكا (مسنياسين Sanyasin) معتزلا فى  
 أحد الأديرة. وفى النصوص المقدسة، يعتبر ذلك المرحلة الأخيرة للحياة البشرية.

B	المقطع الشعري ١: ثنائي من شاب وفتاة في حوار موسيقي فوق خط قرار مستمر	0:32
	فاصل آلي	0:49
A	كورس (إعادة): إنجال كاليانام ....	0:53
	فاصل آلي	1:02
	"وودي نقار الخشب Woody Wood Pecker" نداء من أفلام كارتون أمريكية	1:10
C	المقطع الشعري ٢: ثنائي فوق مصاحبة من الطبله، في صوت جديد	1:14
B	المقطع الشعري ٣: ثنائي فوق خط قرار مستمر	1:42
C	المقطع الشعري ٤: ثنائي فوق مصاحبة من الطبول	2:12
B	المقطع الشعري ٥: ثنائي فوق خط قرار مستمر	2:35
A	الكورس: إنجال كاليانام .... خفوت تدريجي سريع للصوت	3:14

وعلى الرغم من أن أسلوب أغنية "زافنا" تلك هو من التراث القديم Golden Oldie، فإن المرء قد يلاحظ خصائص قوية معينة تجعل من تلك الأغنية هندية صميمة لا تخطئها الأذن. فهناك إيقاع التصفيق المهتاج، وتتأوب أصوات الذكر والأنثى مع خلفية من كورس دعم، وأوركسترا انتقائي، إلى جانب الإشارات المرجعية الثقافية المميزة الموجودة في الشعر الغنائي.

وهناك ثلاثة أجزاء موسيقية في الأغنية:

أ- الكورس (إنجال كاليانام Engal Kalyanam).

ب- قرار مثير يشبه ما في موسيقى الجاز، قبل أن ينتقل إلى مكان آخر.

ج صوت مختلف تماما يتميز بمصاحبة من الطبول فقط.

والجزءان أ، ب يحمل كلاهما أشعار الأغنية. وهناك فواصل آلية (أحدهما من فيلم كرتون أمريكي) تقع بين الأجزاء الغنائية الأربعة الأولى. وقد تقترب الموسيقى الهندية الشعبية الأقدم كما سمعناها، بالأفلام السينمائية في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من الأسلوب شبه الكلاسيكي أو حتى الكلاسيكي في أسلوبها وتوزيعها الآلي، كما في الفيلم الكلاسيكي تيلانا موهانامبال Tillana Mohanambal (١٩٦٨) ويدور حول قصة حب بين راقصة مشهورة وعازف فيرنيوزو على آلة الناجاسفارام Nagasvaram. وتواصل الموسيقى الشعبية الهندية تطورها سواء من ناحية التلوينات الصوتية Timbres أو الصيغ Forms، والتوزيع الآلي Instrumentation،



وذلك فى أساليب غاية فى التنوع والإبداع، خصوصا إذا ما قارناها بالأساليب الصارمة لمعظم الأغاني الشعبية الأمريكية، والتي تتحكم فيها الصناعة. وكلما استمع المرء فى نوع من التركيز إلى الموسيقى الهندية الشعبية، أصبحت قدرته على تذوق خصائصها الفريدة، والاستمتاع بجمال أشعارها وألحانها، أقوى فى إدراك سبب كونها الموسيقى المفضلة لبلبون من البشر، كبارا وصغارا، أغنياء وفقراء، متعلمين وغير متعلمين. وربما قد يجيء يوم يحصل فيه كتاب الأغنية الهنود المعاصرون من أمثال أ.ر. رحمن A.R. Rahman، ولياراجا Laiyaraaja، على ما يستحقونه من شهرة على المسرح العالمى.

### الموسيقى الدينية

تعتبر الموسيقى الدينية تصنيفا مهما آخر فى الموسيقى الهندية. ومن بين عشرات التقاليد التعبدية فى جنوب الهند - الفولكلورية، الشعبية، أو الكلاسيكية، وهى بصفة أساسية هندوسية، إلا أنها تضم أيضا تقاليد إسلامية أو مسيحية - نجد ما يعرف بالباجان Bhajan (باه Bhah - جون Juhn). والباجان عبارة عن أغنية ذات طبيعة تعبدية Devotional، وبسيطة نسبيا من الناحية الفنية، أى أنها تغنى بصفة أساسية كتقدمة Offering للرب God. وقد تغنى الباجان بمعرفة مغن منفرد مع مصاحبة الفيولينات، والفلوتات، والهارمونيوم، والطبول (أوركسترا سينمائى Cine صغير)، مع دعم إيقاعى إضافى بواسطة سمبالات جرسية صغيرة، وكاستانيت Clackers، ومصفقات يدوية. ومن الممكن غناء الباجان مباشرة وأداؤها كأغنية، كذا يمكن أداؤها

فى جمع بأسلوب النداء والاستجابة **Call and response** (الغناء التجاوبى) مع وجود قائد يؤدى الأشعار، بينما يتجاوب الجمع بالتكرار أو بأداء لازمة **Refrain**. وبذا لا يتطلب الأمر أن يتلقى عضو فى الجماعة أى تدريب موسيقى، بل يمكن المشاركة فى بساطة بتقليد الكلمات حسب تنعيم القائد.

وكما نوهنا سابقا، ترتبط آلة النفخ الناجاسفارام ذات الريشة المزدوجة **Double Reed** مع طبول التانيل **Tanil** بطقوس العبادة فى المعبد، والمواكب الدينية، وحفلات الزفاف، والأحداث السعيدة من كل نوع (ونجد بالمثل أن صوت أرغن الأنابيب له ارتباطات دينية فى الغرب). إلا أن الموسيقى التى تؤدّيها آلة الناجاسفارام تختص بصفة أساسية بالموسيقى الكلاسيكية لجنوب الهند (شكل ٦-٤، وأسطوانة **D.V.D**. لفيلم ثيلانا **Thilana Mohanambal** المنظر ١).

### الموسيقى الكلاسيكية

يطلق على الموسيقى الكلاسيكية لجنوب الهند كاراتاكا سانجيتا **Karnataka Sanjeeta** (كارنا توه كاه سان جى تاه **Car-nah-tuh-kah** **Sahm gee-tah** مع الإتياء على ج **g**) وفى الإنجليزية الموسيقى الكارناتية **Carnatic music**. وتمتد جذور تلك الموسيقى إلى الماضى البعيد، حيث بلاطات وقصور الراجا **Rajas** والمهراجا **Maharajas**، فى ممالك الجنوب العظيمة، وفى مجتمعات المعابد الفخمة التى أنشئت فيما بين القرن الثامن والتاسع عشر.

وتكشف لنا الأعمال النحتية فى المعابد القديمة والقصور، وكذا الجداريات والمنمنمات التصويرية عن صور مرئية ذات حيوية لآلات الموسيقى، والأوركسترات، وأساليب الرقص، وأين وكيف كانت تقام الحفلات الموسيقية طوال عدة آلاف من السنين. وعلى الرغم من أن الأحجار والصور المرسومة يعلوها الصمت اليوم (قارن الرقصات فى الشكلين ٦-٣، ٦٠٦). فإن الكتب توفر لنا وصفات للموسيقى والأداء، فإن الصوت الحقيقى وأسلوب الموسيقى لما قبل القرن العشرين ما زال مجرد تخمين وحس،

وأى تقاليد شفاهية، مثل تلك التى للموسيقى الهندية الكلاسيكية، تستمر على قيد الحياة بصفة أساسية عندما تنتقلها الأيدي، والأصوات، والذاكرة، والخيال الخلاق لبنى البشر لكل على حدة). وفى تلك التقاليد، لا يمكن للموسيقى أن تتجمد فى مكانها عبر الزمن، فهى إما يتم تدوينها (فى كلمات أو تبدو فن موسيقى، أو يجرى حفظها ككيان مرئى كما فى فن التصوير، أو فى التصوير الفوتوغرافى. والموسيقى إلى حد ما، تحيا فى فريدة مع كل أداء، وفى كل أداء لأغنية ما بأسلوب معين، وفى لحظة معينة، وفى التلقائية أو العفوية Spontaneity التى تتلاشى فى غمضة عين مع الزمن Ephemeral<sup>(١)</sup>، وفى إبداع عمليات الارتجال Improvisation . واليوم فى إمكان أفلام الفيديو، والأسطوانات المدمجة أن تحتفظ بأداء معين، إلا أنه

---

(١) بمعنى أن وسيلة الموسيقى فى الوصول إلينا هى الصوت وهو وسيط يتلاشى بمجرد صدوره - المترجم.

سواء ما إذا كانت تلك الثوابت، وذلك التوثيق، سيغير من الطبيعة الشفهية للموسيقى الهندية، وذلك الأسلوب السلس الذى يتبعه الموسيقيون فى فهم تراثهم، فإن تقاليدهم ستظل موجودة على الساحة (الشكلان ٥-٦، ٦-٦).



شكل (٥-٦)

أومايالبورام مالى Umayalpuram Mali يعطى درسا على آلة المرديانجام Mridangam، وهى طبلية من جنوب الهند. وتنتقل الموسيقى شفاهة وبالتقليد للأمتلة، مع تدوين كما يبدو فى الصورة فى الكتاب الموضوع على الأرض وهو يستخدم فقط كمساعد للذاكرة.



شكل (٦-٦)

المرشدة الروحية Guru الشهيرة سودهارانى راغوباثى  
Sudharani Raghupathy (الجالسة على الكرسي) تعطي  
درسا لرقصة البهاراتاناتيام Bharata Natyam للراقصة  
بريا مورلى Priya Murle. والجالسات على الأرض  
المغنية كريشنافينى سونداراجان Krishnaveni Sundaragan  
(إلى اليسار)، الراقصة أرونا سابيا Aruna Sabbiah  
(الثالثة من اليسار)، التى تؤدى الإيقاعات الراقصة غناء،  
والمؤلف الموسيقى وعازف الطبول ك.س.ر.  
أنيرودها K.S.R. Anirudha (الرابع من اليسار).

وموسيقى جنوب الهند المصاحبة لتقاليد الرقص - وخصوصاً رقصة

البهاراتاناتيام bharata natyam (روه - تاه ناه - تيام - Ruh - tah nah tyam) - تشبه فى أسلوبها الموسيقى الكلاسيكية التى تؤدى فى قاعة  
الكونسير الغربى. إلا أن صيغ الأغاني تكون منفردة فى نوعها للرقص،  
والكثير منها يحتوى على أجزاء يؤدى فيها مغنٍ متخصص، وهو جالس بين

الموسيقيين مقاطع لفظية إيقاعية rhythmic syllables - ناتو - فانجام  
Nattu-vangam (ناहत - تو - فان - جم - naht - tu - vahn - gm) -  
لمواءمة خطوات أقدام الراقصة المتشابكة (شكل ٦-٦). وقد تتكرر العبارات  
الموسيقية مرات ومرات بينما الراقصة تفسر معنى الأشعار في لغة بصرية  
وإشارات من اليد، وتعبيرات من الوجه، وحركات جسدية وهي تعيد التفسير  
أكثر من مرة. وفي عديد من أنواع الموسيقى الراقصة يكون النص الغنائي  
من أشعار الحب الجميلة، وغالبا ما لا يتناول الأسطورة الشهوانية Erotic  
Myth لإلهه الحسيات كريشنا Krishna وحبيبته الأرضية، الجميلة رادا  
Radha وعادة ما يتم إدخال أغان مستعارة من تقاليد الرقص قرب نهاية  
حفلات الموسيقى الكلاسيكية.

وكما نوهنا من قبل فالأسلوب الكارناتي للجنوب يتعارض مع التقاليد  
الهندوستانية للشمال، ففي الموسيقى الهندوستانية Hindusthani music،  
يتطور الارتجال الممتد تدريجيا من سكون يكاد يكون تاما إلى سرعة كبيرة  
ومهارة فيرتوزية Virtuosity. وعلى العكس من ذلك، نجد الموسيقى  
الكارناتية معتمد في بنائها على ذخيرة هائلة من الأغاني التقليدية الهندوستانية  
المؤلفة من قبل. والنسيج الموسيقى هنا أكثر تعقيدا، ولا تحدث الارتجالات  
إلا في الأجزاء المقفلة Blocklike.

وقد بدأت الموسيقى الكارناتية في اتخاذ وضعها الحالي في "العصر  
الذهبي" في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وقد تسيد  
الساحة في تلك الفترة ثلاثة شعراء مؤلفين موسيقيين كبار Saint poets-

composers (وصلوا المرتبة الأولياء Saints): سياما ساسترى Syama (1762-1827) (Sastry)، تياجاراجا (1767-1847) (Tyagaraja)، وموتوسوامى ديكشيتار (1776-1836) (Muttuswamy Dikshitar). وهؤلاء المؤلفون الموسيقيون، المغنون - الملحنون Singers - song writers فى عالمنا المعاصر، كانوا يكتبون الألحان والأشعار وأشعار أغانيهم أيضا.

ويصف لنا مثل ذكى شائع العلامة التجارية لكل منهم « .... تشبه أغاني ديكشيتار جولة الهند: لابد لك من كسر غلافها الصلب الذى يحتوى على إنشاءاته الموسيقية الذهنية ونصوص أغانياته المصاغة بحكمة العلماء كى تحصل على حلاوتها الداخلية، وتشبه موسيقى ساسترى ثمرة الموز: وهى فاكهة حلوة المذاق يسهل الحصول عليها، إلا أنه يجب عليك أن تتزعقشرتها المرة (التي تحتوى على إيقاعات دقيقة) فى حذر. أما أغاني تياجاراجا فتشبه ثمرة المانجو: فاكهة حلوة من الشعر والموسيقى تتذوقها على الفور .... ». ولا يدهشنا إذن أن أغاني تياجاراجا تتسيد الساحة الموسيقية اليوم، ويحتفى بها الموسيقيون والمستمعون جنبا إلى جنب.

### عالم الصوت

فلتسمع إلى "ديفى نىي كوناي" Devi Niye Tunai وهى أغنية كلاسيكية فى صيغة الكريتى kriti (كريه krih - تى tee) وقد وضعها مؤلف موسيقى من القرن العشرين، وهو باباناسام سيفان Papanasan Sivan (القرص المدمج ٣، تراك ٩). والكرينى هو الصيغة الأساسية للأغنية فى

الموسيقى الهندية الكلاسيكية. والمغنية هـى شوبا فاسوديفان Shobha Vasudevan، خريجة جامعة مدراس، وقد غنت منفردة فى حفلات فى بريها دفانى Brihaddhavani ومواقع أخرى. أما دافيد نيلسون David Nelson العازف المصاحب على آلة المريدنجام، فهو الفنان المقيم فى جامعة ويزليان Wesleyan، حيث حصل على دكتوراه الفلسفة، وأصبح مريدا أول Senior Disciple لعازف الطبول العظيم ت. رانجاناثان T. Ranganathan. وقد صاحب نيلسون ت. فيسناناثان Tivisnathan وآخرون فى الهند، والولايات المتحدة، كما قام بجولان أوروبية وصينية. والنص الشعرى للأغنية باللغة التاميل Tamil وهو عبارة عن مدائح للربة ميناكشى Meenakshi لها عيون سمكة (مفتوحة دائما)، وتتم مراسم عبادتها فى المعبد الفخم الموجود فى مدينة مادورا Madurai.

### القرص المدمج ٩:٣

أغنية ديفى نىي توتاي Devi Niyetunai  
 (أيتها الشيطانة ذات عين Tunai)  
 السمكة (٣٧:٤) باباناسام سيفان Papanasan Sivan  
 يؤديها شوبا فاسوديفان Sobha Vasudevan غناء.  
 دافيد ب. نيلسون David P. Nelson  
 على آلة المريدنجام mridangam  
 تسجيل للمؤلف بمعرفة مهندس الصوت  
 أوين مور Ewen Muir - أمريست  
 أنديرست - ينيير Andierst.  
 ٢٠٠١.

### نص أغنية ديفى نىي توتاي Devi Niyetunai

- 1- Devi neeye tunai ten madurai vaazh meena lochani .
- 2- Devaati elevan sundaresan cittam kavara bhovana sundari-  
 amba .



(يكرر مرة واحدة)

3- Malayadhvajam maadavame kaancana maalai pudalvi  
mahaaraagini alaimahal kalaimchal pani keervaani  
amudanayainiya mullamizh valartta.

(يكرر مرة واحدة)

١- ديفى أيتها الشيطانة، بعيون السمكة! يا من تسكنين الجنوب فى  
مادورى إنى ألوذ بك. (١)

٢- أنت الجمال الأعظم فى الدنيا، والذى أسر قلب رب الأرباب.  
سونداريزا. (٢)

٣- أو اه يامن ولدت من كفارة رب جبال الهيمالايا، يا ابنة الجبال،  
تعاليت فى حكمتك. أيتها الشيطانة، حتى ابنة الأمواج وابنة  
الفنون تتحيان أمامك. (٣)

ترجمة حرة من لغة التأميل لشوبا فاسوريفان.

وقد تلاحظ أن كل سطر تتم إعادته (مع تنويعات متتالية) عدة مرات  
وأن الكريتى تقع فى ثلاثة أجزاء. والعبارة الافتتاحية (تبدأ بـ ديفى نيسى  
توناي...) تتكرر بعد الجزعين ٢ و ٣ كلازمة refrain. والراجا هى عبارة

---

(١) ديفى Devi، ويقابلها فى الانجليزية ديفا Diva وتعنى الربة أو الآلهة. وميناكشى

Meenakshi هى واحدة من تجليات عديدة للربة بارفاتى Parvati، زوجة شيفا Siva.

(٢) وبالمثل، سونداريزا تجلى للإله الأكبر شيفا.

(٣) ابنة الأمواج هى لاكشمى Lakshmi، آلهة الثروة وابنة الفنون هى ساراسواتى

Saraswati (شكل ٦-١٠).

عن كيرافانى (كير - أو - فا - نى Keer - uh - vaw - nee) لها سلم  
موسيقى (إذا ما حذفنا الزخرفة اللحنية المكثفة) وفيها شبه كبير من السلم  
الهارمونى الصغير Harmonic Minor Scale فى الموسيقى الأوروبية.



#### التنوين المعدل ٦-١

سلم الكيرافانى راجا Keeravani Raga

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٩:٣

ديفى: نىي توناي أيتها الشيطانة ذات عين السمكة

قراءة العداد	التعليق
0:00	خلفية تؤديها التامبورة Tambura الإلكترونية فى قرار مستمر Drone.
0:07	ارتجال آلابانا Alapana موجز لتقديم الراجا Raga
0:28	١- جزء باللافى Pallavi (تبرعم Sprouting). تبدأ الأغنية ودورة تالا tala. ثم تدخل الطبول. ويتم تكرار الغناء لكل عبارة مع التنويع مرتين.

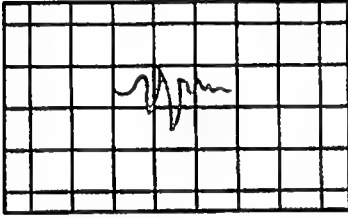
1:36	٢- جزء أنوباللافي Anupallavi (مابعد التبرعم)، جزء ثان من الكريتى Kriti. تتكرر كل عبارة مع التنويع مرتين.
2:11	إعادة عرض التنويع الأخير للجزء (١) للافي.
2:31	٣- شارانام Charanam (قدم foot)، الجزء (٣) للكريتى
3:00	يدخل المغنى عبارة موجزة مرتجلة فى الأغنية.
3:24	تستمر الأغنية بلحن الجزء (٢) إلا أن اللحن هنا مع كلمات جديدة فى الشارانام.
4:04	إعادة عرض التنويع الأخير للجزء (١). باللافي مع عبارة غنائية مرتجلة أخيرة.
4:22	استمع إلى الإيقاع المتكرر ثلاث مرات من الطبلية والذى يشير إلى الختام.

والتالا Tala دورة الميزان الإيقاعى Time Cycle من نوع الآدى تالا Adi Tela (آه - دى - تاه - لوه - dee - tah - luh)، أكثر أنواع الموازين الإيقاعية شيوعا فى جنوب الهند. وتتكون من ثمانى ضربات مقسمة ٤+٢+٢ (انظر شكل ٦-١٢ لتعليمات عد التالا).

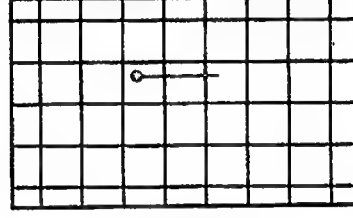
وإذا ما أنصت بتركيز لأغنية "ديفى نيبى توناى" ستلاحظ أنها تتميز بمحيط صوتى Environment of Sound (أو بيئة صوتية) - مثل توابل الكارى أو أقمشة السارى الحريرية - المتألقة الألوان، الذى ترتديه النساء فى جنوب الهند - والتي تشير من فورها إلى أى كما الذى قدمت منه تحديدا. وأولا هناك صوت لا يتوقف لقرار يطن طنينا مخنوقا، ويعارض تلك الخلفية الثانية لحن واحد ينفّث وينتشر فى سلاسة. وهذا اللحن يختلف كثيرا عن

ألحان الموسيقى الكلاسيكية الغربية أو الموسيقى الشعبية وتتموج خطوطه في تعقيد، ويتميز بانزلاقات وانحناءات مصممة في دقة، مع وحدات زخرفية كثيفة في تضاد حاد مع النوتات البسيطة غير المزخرفة لمعظم الموسيقى الغربية (شكل ٦-٧).

ونوتات سلم تلك الأغنية قد تتبع طريقا متعرجا zig zag من خلال مسافات غير معتادة للأذن الغربية، في نغمات قد تنخفض (بيمول) أو ترتفع (دييز) أكبر من تلك الموجودة على لوحة مفاتيح البيانو.



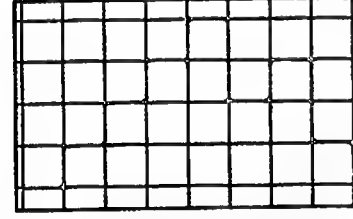
نوتة من موسيقى هندية



نوتة بيانو



الحركة الميلودية في  
الموسيقى الهندية



الحركة الميلودية على  
البيانو

شكل ٦-٧

النوتات والحركة الميلودية في الموسيقى الهندية مقارنة بتلك الموجودة في البيانو

والنوتة، وتسمى سفارا Svara (سفاه- راه Svah - rah) فى الموسيقى الكارناتية، تختلف تماما عن النوتة الثابتة والمتزنة فى الموسيقى الغربية. وقد تكون النوتة عبارة عن مجموعة ضخمة من الخطوات المزخرفة. وعلاوة على ذلك، نجد أن الحركة من سفارا إلى التالية لها قد تكون انزلاقية Gliding أكثر منها فى شكل حركة ذات خطوات Stepwise كما فى نوتات الموسيقى الغربية (شكل ٦-٧).

ويؤدى الارتجال دورا رئيسيا فى أداء الموسيقى الهندية، ولا بد أن يمتلك كل الموسيقيين القدرة على ابتكار الموسيقى فى التوفيق أثناء الأداء وفى "ديفى نى توناي" يرتجل المغنى مرتين فى إيجاز، إلا أن عازف الطبول يظل مرتجلا طوال الأغنية.

ويدهشنا التلوين الصوتى لتلك الموسيقى. وبوجه عام نجد أن عالم الصوت يفضل الجرس الأنفى الحاد Nasal Timbre سواء فى الصوت الأدمى أو الآلات الموسيقية.

وحتى الآلات الموسيقية الأوروبية المستخدمة هنا مثل الكلارينيت أو الفيوлина يتم عزفها بطريقة تزيد من ذلك الطابع الأنفى Nasalness. وفى الأداء لا يمكنك أن تَعثر على مدونة ماء، فالمدونون يعملون اعتمادا على آذانهم فى تقاليد شفوية، وما من قائد هناك بل إن كل عازف له دور مريح ومحدد جيدا لكى يؤديه.

وعندما تدخل الطبول ستصطدم آذاننا على الفور بتلك الطاقة والتشابك الموجود فى الإيقاعات التى يخرجها الطبال الذى يضرب آلتة فى نقرات بيديه وأصابعه.

ويمكننا أن نستشعر ضربة قوية، إلا أن الوحدة الإيقاعية Metrical Unit - التالا Tala- تبدو أطول وأكثر تعقيدا من تلك التي نستخدمها في موسيقانا (٤/٣، ٤/٤، ... إلخ).

وأخيرا فإن الأشعار الغنائية في الموسيقى الكلاسيكية هي أحجار المحك للأساطير الهندوسية، فتلك الأشعار تدور حول تفاصيل من قصص الآلهة والآلهات وصفاتهم وعلاقاتهم مع المستفيدين من بنى البشر. والمواطنون في جنوب الهند يسهل عليهم قراءة تلك المراجيعات ما دامت جزءا من ثقافة نشأوا في ظلها. (كما نقرأ نحن عن نقار الخشب وودى Woody في الأغنية الشعبية).

### حفلات الكونسير

عادة ما تبدأ حفلات الكونسير بين الخامسة والنصف والسادسة والنصف مساء، فيما عدا المهرجانات فيستمر الحفل من الصباح حتى وقت متأخر من المساء ويرعى الحفلات الساباس sabhas (ساه- باهامس sah-bhahs) وهي نواد ثقافية تجلب لأعضائها وعموم الجماهير، الموسيقى والمسرحيات الراقصة وتدعوهم للمحاضرات، بل تعرض لهم أفلام السينما أيضا. ولتلك المؤسسات المحترمة مبادئها الخاصة وغالبا ما تكون إنشاءات على شكل شوارع ضيقة ذات مراوح في أسقفها، ومفتوحة من الجوانب كي تتسرب إليها نسائم الليل اللطيفة، وقد تستخدم تلك المؤسسات أيضا مسرحا أو قاعة محاضرات أو معبدا، وقد يجلس النظارة على كراسي من الرطبان

Rattan<sup>(١)</sup> كما كانوا فى الماضى أو على سجاجيد مخططة أو حصير. أما الموسيقيون فيجلسون على منصات ترتفع عن الأرض ويجلس بالقرب منهم رفاقؤهم وأصدقاؤهم من الموسيقيين لكي يقوموا بالتشجيع من خلال حركات مؤسلية Stylized مثل التمايل بالرعوس والصياح بكلمات وتعليقات حماسية أو إصدار طقطقة باللسان (وعلى العكس نجد ذلك من الأشياء المموجة تماماً فى الثقافة الغربية).

ويجلس الموسيقيون على سجادة فوق المسرح، حيث يكون العازفون الرئيسيون فى المنتصف وقارع الطبول إلى اليسار وعازف الفيولينا أو أى مصاحب آخر إلى اليمين، أما باقى الموسيقيين فيجلسون خلفهم (شكل ٦-٨). ومقارنة مع حفلات الموسيقى الكلاسيكية فى الغرب، نجد أن تلك الحفلات تكون ذات طابع استرخائى ومتحرر من الصيغ المحكمة. فقد يشارك الجمهور بالضرب على الواحدة بأيديهم، ومن أن آخر يتبادلون التعليقات مع الأصدقاء، وقد يغادرون أمكنتهم ويحضرون وجبات خفيفة ومشروبات ممن بوفية على جانب من القاعة وعادة لا يكون هناك برامج مطبوعة، وهناك من الجماهير من يكون على معرفة بالأغاني والراجا (الدواوين المقامية للأحان)، والتالا (الموازين الإيقاعية) ويستمر الحفل من ساعة والنصف إلى ثلاث ساعات دون استراحة.

---

(١) نبات هندى تصنع منه السلال — المترجم.



شكل (٦-٨)

فرقة موسيقية فى حفل. العازف الرئيسى، وهو هنا عازف الفلوت الكبير ن.رامانى N.Ramani، يجلس فى منتصف المسرح للمركز الثقافى سرى رانجا نا سابا Sri Ranjana Sabha وخلفه تلميذ يعزف قرارا مستمرا Drone على الطنبورة Tambura. والعازف المصاحب على الفيولينا هو س.د.سريدار S.D.Sridhar يجلس إلى اليمين. والعازف الكبير ت.ك.مورتى T.K.Murthy يعزف المريدانجام Mridangam يساعده تلميذ إلى اليسار. والصور المعلقة لكبار المؤلفين الموسيقيين وبينهم تياجارجا Tyagaraja، ديكشيتار Dikshitar، وسيافا ساسترى Syama Sastry فى المنتصف.

### الفرقة الموسيقية: النسيج الموسيقى

فى حفل الكونسير يكون لكل موسيقى (وكل آلة) دور يقوم به، وقد توصف تلك الأدوار التى تخلق النسيج الموسيقى كطبقات وظيفية:

١- طبقة اللحن.



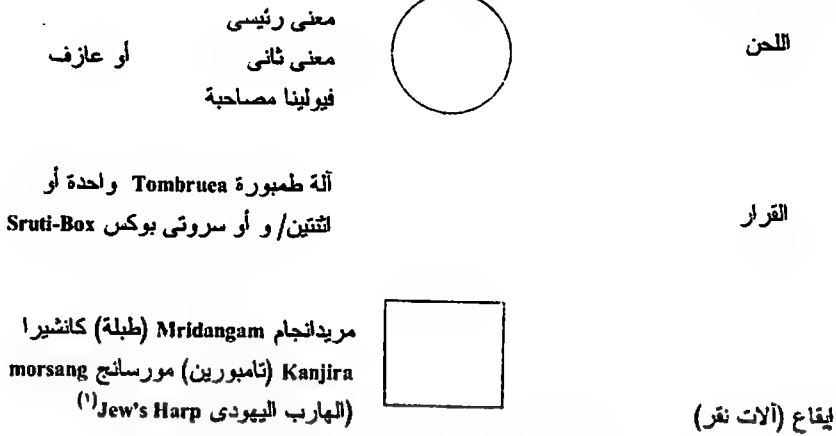
٢- القرار المستمر Drone فى الخلفية.

٣- الإيقاع/ آلات النقر Percussion.

وقد يكون هناك موسيقى واحد أو أكثر فى نطاق كل طبقة (شكل ٦-٩).

### الطبقة اللحنية melodic layer

يهيمن العازف المنفرد الرئيسى الذى يودى اللحن على الفرقة وقد يساعده أحد مريديه فى الخلفية. وفى ٨٠٪ من جميع الحفلات يكون هناك مغنٍ رئيسى يودى الألحان منفردا أما الآلات مثل الفيولينا، الفلوت الخيزران، الساكسوفون، الفينا Veena، أو الماندولين فتكون عبارة عن مقومات مشاركة.



شكل (٦-٩) الطبقات الوظيفية فى الموسيقى الكارناتية

(١) لا يعرف هناك سبب لتسمية تلك الآلة Jew's harp، وهى آلة شعبية شرقية تشبه الليرا Lyra ويقال إن الكلمة تحريف لكلمة Jaw بمعنى فك نظرا لأن العازف يمسك بإطارها بين الفكين، ويغمز الطرف الحر للسانها المعدنى بأصبعه مع تغيير الطبقة الصوتية عن طريق تجويف الفم. وقد انتشرت تلك الآلة فى أوروبا فى القرن الثامن عشر بعد أن جلبها اليهود معهم وهو سبب آخر لتسميتها — المترجم.

والدور المهم التالي في نطاق تلك الطبقة هي المصاحبة الميلودية، وفي جنوب الهند عادة ما تكون بواسطة عازف فيولينا، ويرجع ذلك في جزء منه إلى أن تلك الآلة دائما ما تستخدم كمصاحبة للمغنى كما أنها صوت مميز له حضور في معظم الحفلات وتؤدي المصاحبة الميلودية ثلاثة أدوار مهمة. فيجب على العازف أو العازفة أن:

١- يعزف مع جميع الأغاني متبعا نغمات المغنى آنيا  
Instantaneously.

٢- يردد صدى العبارة التي يرتجلها المغنى ويدعمها في الألابانا (آه-لاه-يوه-نوه-ah-lahpuh-nuh)، والتي قد تسبق الأغنية مرارا وتكرارا) حيث يضيف آلابانا قصيرة من عنده (أو عندها)،

٣- يتبادل الارتجال مع العازف الرئيسى مما يؤدي إلى تصاعد الأداء نحو ذروة climax وفي حفلات العزف قد تضاعف آلة ما لحن العازف المنفرد وتوفر المصاحبة أيضا وعلى سبيل المثال فيولينا+فيولينا، فينا+فينا،....إلخ.

### طبقة السروتى The Sruti Layer

تشمل طبقة السروتى أو القرار المستمر drone (سروتى sroo-tee) واحدة أو أكثر من الآلات المتخصصة. التامبورة Tambura (تام-بوه-روه tahm-buh-ruh) عبارة عن آلة نبر وترية ذات أربعة أوتار مدوزنة (مضبوطة) Tuned على المركز النغمى Tonal Center والدرجة الخامسة

**Fifth**. وجرسها الطنينى يصدر بإدخال خيط قصير تحت كل وتر عند قمة الفرسة **Bridge** مما يصدر معه خليط من النغمات المتوافقة **Overtones** <sup>(١)</sup> والصوت هنا ربما يكون أكثر الأصوات الهندية تميزا ومن الممكن أيضا استخدام آلة السروتى بوكس **Sruti Pox** ذات الريشة وهى ذات منافخ **Bellows** <sup>(٢)</sup> مما يعطى صوتا مستمرا يشبه صوت الأرغن ذى الريشة. **Reed Organ**. واليوم يستخدم معظم الموسيقيين مؤلفات **Synthesizers** <sup>(٣)</sup> صغيرة يمكنها مضاعفة الصوت إلكترونيا لآى من الآلات.

### طبقة الإيقاع / آلات النقر **The Rhythm/ Percussion Layer**

وأخيرا هناك الأساس الوطيد للفرقة وهو آلات النقر **Percnssion**. وتعتبر طبلية المريدانجام **Mridangam** (مرى- دون- جوم **Mrih-Dun-Gum**) وهى برميلية الشكل مزدوجة الرأس **douple-Headed**، آلة الإيقاع الرئيسية المصاحبة (وغالبا ما تكون هى آلة النقر الوحيدة) فى الموسيقى

(١) مجموعة النغمات التى تنتج من اهتزاز الأوتار، وكل نغمة تصدرها الآلة الموسيقية فى الواقعة لا تكون نقية **Pure** تماما (مثل نغمة الشوكة الرنانة)، بل هى عبارة عن توليفة من النغمة الأساسية (المضبوطة عليها الآلة) وعدة نغمات علوية جزئية **Partial Tones** (وتسمى أيضا الهارمونيكس **Harmonics**) وتختلف التوليفة باختلاف الآلة، ومن ذلك ينبع التنوع اللانهائى فى جرس الصوت **(Tone Colour)** **Timbre** بين الآلات الموسيقية - المترجم.

(٢) مثل الأكورديون لتضخ الهواء الذى يتسبب فىذبذبة الريشة **Reed** - المترجم.  
(٣) آلة موسيقية إلكترونية تستخدم مولدات تضاعيف من الأصوات **Mulliple Sound**، وذلك لإنشاء صيغ موجية متشابهة يمكن مزجها فى تنويعات صوتية لا حصر لها، ويستخدم المؤلف مختلف التقنيات أوبرمجيات كومبيوتر، وعادة ما يكون لها لوحة مفاتيح **Keyboard** مثل البيانو (كى بورد) ومن ثم اسمها الشائع - المترجم.

الكارناتية (شكل ٦-٥) وعندما تضاف آلات نقر مساعدة، لابد أن يتبع عازفوها إشارات عازف المريدانجام، الذى يشير إليهم بالفرق معا أو منفردين أو عندما يتوقفون. وآلات النقر الأخرى المستخدمة فى الموسيقى الكلاسيكية هى الجاتان Ghatan (جاه-توم Gah-Tum) وهى وعاء فخارى ضخم يصدر صوتا معدنيا ذا رنين (شكل ٦-١٣) والكانجيرا Kanjira (كان-جية - راه Kahn-Jih-Rah)، التامبورين Tampourine ولها رأس من جلد الثعبان ومعلق بها شخايليل المورسانج Morsang (مور - سانج Mor-Sang)، وهارب لليهود الذى يؤدى نفس الإيقاعات مثل آلات النقر الأخرى.

وفى الأمثلة المسجلة على الأسطوانة المدمجة (القرص المدمج ٣، تراكات ١٠،٩) لاحظ أن هناك اثنين من المؤدين فقط: المغنى/ المريدانجام، والفينا/ المريدانجام على التوالي. وفى كلتا الحالتين توفر آلة صندوق السروتى<sup>(١)</sup> Sruti-Box خلفية من القرار المستمر الإيقاع (النقر).

وبهذا نكون قد تعرفنا على بنية الفرقة الموسيقية لجنوب الهند، وعلينا الآن أن نرتاد مفهومين محوريين للدخول إلى عالم الموسيقى الكلاسيكية الهندية وهما الراجا Raga والتالا Tala

### الراجا Raga النظام اللحنى

تعرف النصوص القديمة الراجا بأنها "تلك التى تلون العقل" والواقع أن المعنى الأساسى للكلمة فى اللغة السنسكريتية هو يلون، يصبغ، يضيف مساحة

---

(١) آلة تشبه الهارمونيوم من الخشب ذات منافخ Belloms وبها أزرار تسمح بالضبط، وقد تطورت إلكترونيا الآن - ولها هجاء آخر وهو شروتى Shruti - المترجم.

**Tingeing**. وهذا الربط بين توليد مشاعر وعواطف في البشر عن طريق تلوين العقل والقلب يكتسب أهمية من حقيقة أنه ليس هناك للراجا معادل في الغرب، فالراجا هي كيان تعبيرى مع شخصية موسيقية قائمة بذاتها كـ **كـلـيـة** وتلك الشخصية الموسيقية، في جزء منها تكون فنية - تجميع من النغمات، وسلم، وتنغيم للصوت **Intonation**، وزخارف لحنية **Ornaments** تعتمد على نغمات أساسية، وهكذا وبوجه عام فهي تتضمن ملفا كاملا للإشارات والإيماءات الموسيقية المميزة من شذرات وموتيفات لحنية تعطيها هوية واضحة، لكل موسيقى طرقه الخاصة التي يتبعها في زخرفة نوتات الراجا الخاصة به (عند الانتقال من نوتة إلى أخرى) بالإنزلاقات **Slides**<sup>(١)</sup> والتذبذبات **Oscillations**. إلا أنه بعيدا عن سلمها، لا يمكن تدوين الراجا، فهي جزء لا يتجزأ من التقاليد الشفاهية والمرء يدخل إلى عالم الراجا بالتدريج عن طريق الاستماع لجهاذة الموسيقيين (الجورو **Gurus**)، الذين يؤدونها على مدار سنوات طويلة ويقال إن الدخول إلى عالم الراجا يشبه التعرف على صديق حميم ويبدأ ذلك بالتعرف على الوجه والصوت وينتهي الأمر بإدراك شخصيته من الداخل بكل ما فيها من التواءات وانعطافات **quirks**، والغاز ومباهج.

وتربط النصوص التراثية راجات معينة بالعواطف البشرية، ويقال لها **Rasas** (راه-زاس **Rah-Sahs**) التقليدية التسعة وهي الصفات المميزة

(١) الانزلاق النغمى **Glissando**: تأثير من الخشب على السلم صعودا وهبوطا مثل عزف الأكسيلفون - المترجم.

أو النكهات Flavors، الحب، الغضب، الحزن، الخوف، الاحتقار، الدهشة، البطولة، الضحك، التعبد الدينى. إلى جانب صفة عاشرة وهى السلام التام.

وقد ترتبط الراجا أيضا بالألوان والحيوانات، والآلهة وفصل معين من فصول السنة ووقت بعينه من أوقات النهار (كالهزيع الأخير من الليل أو الصباح الباكر)، أو نواحٍ سحرية معينة (تعليل نزول المطر، تهدئة العقل، السعادة، وهكذا). وبسبب كثرة تلك التدايعات من خارج النطاق الموسيقى بالنسبة إلى الراجا نجد أن هناك نوعًا من الأعمال التصويرية المنمنمة Miniature Paintings للراجا يسمى راجا مالا Raga Mala (راه-جاء-ماه-لاه Rah-Gah-Mah-La). وفى رسومات ما يسمى بالراجاجودا Ragagoda (شكل ٦-١٠) ينشأ المزاج النفسى Mood للراجا من خلال شكلين فى ملابس ملونة فى أمامية اللوحة - امرأة تضرب الدف وراقص من الأشراف والاثنان فى لقطة ساكنة فى أثناء الحركة، وذلك فى تضاد مع خلفية داكنة، وهناك أوراق شجر خضراء رقيقة لكرمة تلتف حول شجرة رمزا للعاشقين.

ويؤمن الموسيقيون بتلك الارتباطات وكثير من الحكايات الفولكلورية حولها، فالراجا تسحر الكوبرا، وتسبب هطول الأمطار، وتغمر العقول بالسلام، وتبعث الموتى، وتشفى الأمراض، وقد تسبب صدعا فى علاقة المرشد الروحى "الجورو Guru". وهناك حكاية طريفة تشير إلى أنه إذا ما غنى أحدهم راجا معينة فى الصباح فإنه سيظل يشعر بمريده بالجوع طوال

يومه. ويتضح من ذلك ان الراجات فى الهند لها تأثيرات قوية وطاقة تعبيرية وافرة، فهي تلمس أوتارا عميقة فى القلب مع حقائق تمتد إلى جوهر الوجود الإنسانى.

### نظام الميلاكارتا The Melakarta System.

تتنظم كل أنواع الراجا فى الموسيقى الكارناتية فى علاقة بما يسمى الميلاكارتا Melakarta (ماى- لوه- كار- تاه May-Luh-Car-Tah)، وهو السلم الاب (أو الام) فهناك سبع نوتات لكل سلم ميلاكارتا.

(١) ساه sa (٢) رى ri (٣) جا ga (٤) ما ma (٥) با pa (٦) دا da (٧) لى.

وفى ذلك النظام يكون المركز النغمى هو سا والخامسة التامة Perfect Fifth فوقها هى با، وهى لا تتغير على الإطلاق لانطباقها على القرار المستمر Drone. أما النوتات الخمس الأخرى فتتغير حسب نظام معقد لإنشاء مختلف السلالم.



شكل (٦-١٠)

الراجا- مالا Raga-Mala - لوحة تصويرية  
للراجاجودا Ragagoda . إحدى وصفات الحاشية الملكية  
ترقص بينما تعزف لها على الرق سيدة أخرى . وتعمل  
الألوان والأزياء على ترسيخ الحالة المزاجية للراجا.

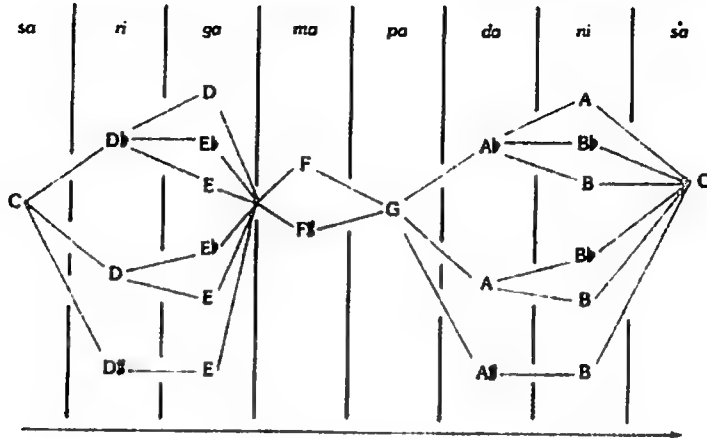
مدرسة باسوهلي - شو Basohli - Schoo أواخر القرن  
السابع عشر.

سيرشدك المعلم من خلال خارطة مبسطة (شكل ٦-١١). وباتباع  
الخطوط من اليسار إلى اليمين يمكن اكتشاف أن هناك اثنين وسبعين مساراً،  
ومن ثم اثنان وسبعون سلماً من سبع نوتات " آباء Parent" في ذلك النظام.



وتعرف تلك السلام ذات السبع نوتات صعودا وكذلك هبوطا مع العناصر الأخرى التى تكون الراجا المضافة إليهم، "بالميلاكارتا راجا الاثنين والسبعين **The Seventy-Tow Melakarta Ragas**". إلا أن النظام لا ينتهى هنا فهناك العشرات من الراجات الأخرى يمكن اشتقاقها من كل من الميلاكارتا الاثنين والسبعين "أمهات **mothers**" وذلك بإنشاء خصائص أخرى كالتالى:

- (١) حذف نوتات صعودا / أو هبوطا.
- (٢) التعرج بالسلم صعودا أو هبوطا.
- (٣) إضافة ما يعرف بالنوتات الزائرة **Visiting** من سلام أخرى.
- (٤) إضافة عناصر أخرى متميزة مثل زخارف غير معتادة وتنغيم **Intonation** أو عبارات لحنية خاصة.



شكل (١١-٦)

نظام الميلاكارتا **melakarta** (تتم قراءة المسارات من اليسار إلى اليمين).

وهكذا، فهناك مئات من الراجا شائعة الاستخدام، واحتمال وجود الكثير أيضا. وبعض الراجا تكتسب شيوعا على المستوى الشعبى وبعضها يكون من الندرة وبعضها على درجة من السمو والأهمية، وبعضها ثانوى، ومنها ما هو عميق وعلى درجة كبيرة من التعقيد وبعضها خفيف. ومن الراجا ما يكون ممتد الجذور فى تقاليد الموسيقى الكارناتية لقرون، بينما نجد منها ما هو حديث. وبعض أنواع الراجا قد انتقلت جنوبا من شمال الهند أو حتى من مناطق بعيدة ككمبوديا. وعندما يبدأ المرء فى الاستماع بجدية وعمق إلى الموسيقى الكارناتية سيكتشف أن هناك تنوعات لانهائية من الراجا، ويستخرج منها الموسيقيون قدرات تعبيرية، حيث يشكلونها فى مؤلفات ميلودية جميلة أو يغزلونها فى ارتجالات تعتبر هى القلب والروح للموسيقى الهندية الكلاسيكية.

### نظام عدا النقرات Counting Talas.

- أدى تالا Aditala (نبض إيقاعى سريع أو بطيء):  $8 = 2 + 2 + 4$  نقرات

// ٨ ٠ ٧ ٠ ٦ ٠ / ٥ ٠ ٤ ٠ ٣ ٠ ٢ ٠ ١

(و) (و) (و) (و) (و) (و) (و) (و)

تصفيق ————— تصفيق ————— تصفيق

عد على الأصابع ————— تلويح ————— تلويح

- الروبا كاتالا Rupaka tala:  $1 + 2 = 3$

٢ ١ / ٣ //

تصفيق ————— تصفيق

تلويح

- (الخاندا) تشابو تالا Chapu tala (Khanda): 2+3=5 نقرات

٢ ١ / ٣ ٤٥ //

تصفيق \* ————— تصفيق \* تصفيق \*

(\*) مسافة (أى لا شئ).

- الميزرا تشابو تالا Misra Chapu tala: 3 + 2 + 2 = 7 نقرات.

٢ ١ / ٣ ٤٥ / ٧ //

تصفيق \* ————— تصفيق \* تصفيق \*

- التالا Tala: دورة الإيقاع time cycle

التالا، تنظيم الزمن فى الموسيقى، هو جزء من نطاق مفاهيمى فى الفكر الهندى يتحرك بدءا من جزء من الثانية - كما أوضحته الرسوم القديمة. بدءا من الوقت الذى يستغرقه دبوس فى ثقب بئلة (توجيهه Petal) زهرة اللوتس-حتى اليوجات الكبرى Great Yugas (يوجاه Yougahs)، أو العصور Ages، التى تشبه الحقب الجيولوجية الممتدة على مدار ملايين السنين. وينظر الموسيقيون إلى عنصر الوقت بصفة أساسية كنقرة Beat

ونبض منتظم. وعلى المستوى الأكبر، تنتظم النقرات في مجموعات على شكل دورات إيقاعية تتكرر بانتظام؛ تلك الدورات تسمى التالا *tala*. وفي النصوص النظرية هناك منها المئات، إلا أنه في الموسيقى الكارناتية اليوم هناك أربعة أنواع من التالا هي الغالبة في المساحة العملية (٦-١٢).

وفيما عدا الخاندا تشابو تالا *Khanda Chapu Tala* (خان — داه — تشاه — بو — تاه — لاه *Kahn-Da-Chah-Pu-Tah-Lah*) والميزراتشابو تالا *Misra Chapu Tala* (ميس — راه — تشاه — بوتاه — لاه *Mis-Rah-Chah-Pu-Tah-Lah*)، التي تؤدي بصفة عامة في نبض إيقاعي *Tempo* رشيق وفي سرعة. وقد تؤدي كل أنواع التالا في نبض إيقاعي (سرعة الضربات الإيقاعية) سريع، متوسط، أو بطيء، وفي النبض الإيقاعي البطيء يكون هناك نبضات لكل نقرة، مثل "١، ٢، ٣، ٤..." هكذا.

وتختلف دورة التالا عن دلائل الموازين *Time Signatures*<sup>(١)</sup> للموسيقى الغربية في أن النقرات المؤكدة في التالا تحدث في مجموعات غير منتظمة (٢+٢+٤، أو ٢+٢+٣، أو ٢+١، وهكذا) ويتم تعليم تلك المجموع عن طريق التوكيد بالتصفيق باليد.

---

(١) دليل الميزان *Time Signature*: علامة توضع في أول المؤلف الموسيقي أو الحركة (وكلما كان هناك تغيير في الإيقاع) تشير إلى نوع النقرات الإيقاعية *beats* في المازورة وعددها. وهي على شكل كسر، بسطه يمثل العدد، ومقامه يشير إلى النوع وكمثال ميزان ٤/٢ يشير إلى نوتتين نوار في المازورة، ميزان ٢/٣ يشير إلى ثلاث نوتات بلانش في المازورة-المترجم.

## فن قرع الطبول The Drummer's Art

خلال الأداء يقوم عازف المريدانجام Mridangam وعازفو آلات الإيقاع الآخرون بأداء ارتجالات على أساس المئات من الأنماط الإيقاعية وضربات الطبول التي تعلموها، أو ابتكروها، وقد تمثلوها وقاموا بتخزينها في أذهانهم وأيديهم (الشكلان ٥-٦، ١٣-٦). وفي أثناء الأداء قد يستخدم عازف الإيقاع أنماطاً سبق تأليفها، وينظمها في مجموعات يمكن التنبؤ بها أو لا يمكن. وقد يبدع تماماً أنماطاً جديدة تلقائياً، إلا أنها تكون في نطاق وقواعد لغته الإيقاعية.



شكل (٦-١٣)

ن.جوفينداراجان N.Govindarajan يمارس العزف على  
طبلة الغاتام Ghatam - وهي من نوع الطبل الفخاري القدر  
.Clay Pot

ويرتكز فن الطبال على ضربات الطبل -وهى أنغام مميزة وفردية- تصدر من مختلف أجزاء جلد الطبلة بمختلف التوليفات بين الأصابع أو أجزاء من اليد. وتلك الضربات، بفرديتها، وباعتبارها جزءا من أنماط إيقاعية، ويمكن التعبير عنها من خلال السولوكاتو (Sollukattu (صول-لو-كاهت-تو - Sol-Lu-Kaht-Tu)، وهى مقاطع لفظية تضاف فى ضربات الطبل والأنماط الإيقاعية. وفى لوحة التدوين المعدل ٦-٢، يتم تقديم بعض الأنماط مع سولوكاتو مأخوذ من الدروس الأساسية.

وفن قرع الطبول يعتبر فنا معقدا. ففى البداية لابد أن يصاحب الطبال الأغاني، الكريتى kritis، والمؤلفات الموسيقية الأخرى والتقاليد الموسيقية الكارناتية. ولابد له أن يعرف كل أغنية ويلتقط روح انسياب اللحن والمشاعر، ويشكل اصطحابه حيث يتواءم مع الإيقاع الداخلى للأغنية.

ويبرز الطبال من الخلفية فى أثناء صدور النغمات المستمرة لفترة طويلة Long-Held Notes فى الميلوديا، أو عند القفلات Cadences، والنّى تحدد النهايات بصيغة تكرارية ثلاثية تسمى المورا Mora (مو-روه Mo-Ruh) أو كورفاى Korvai (كور-فاى Kor-Vai). وعندما يرتجل العازف المنفرد الذى يؤدى اللحن فى نطاق دورات التالا، يكون الطبال المتأهب اليقظ سريعا فى تذكر الأنماط، والاستجابة لها، كى يرددها، أو يقوم بزخرفتها إيقاعيا، ورغم ذلك فالطبال الهندى الجنوبى ليس مجرد لاعب ذى مهارات يدوية فقط. بل إنه خلال سنوات من التدريب الشاق، والدراسة، والاستماع، يصبح عقله مبرمجا بطريقة ما مع مئات الأنماط الإيقاعية، والصيغ،

وإمكانيات توليفات أكبر. كما أنه يقوم دوما بإجراء حسابات، مثل أستاذ الرياضيات، ليتأكد من أن صيغة أنماطه الإيقاعية ذات الأطوال المتماثلة ستتواءم مع دورات التالا لكي تخرج صحيحة في النهاية.

وعلى الرغم من أننا لم نلمس سوى قشرة سطحية من فن الطبال الهندي، فإنه يمكننا البدء في تذوق نظام إيقاعى، به من التعقيد ما يشبه أى نظام آخر على وجه الأرض، يمثل نقل موازنة **Counter Balance** لجماليات لحنية في نظام الراجا، كما يقول شعر سانسكريتي قديم "الميلوديا هي الأم، والإيقاع هو الأب..".

التدوين المعدل ٢٠٠٦

إيقاعات الطبول فى السولوكاتو

المستوى ١:

ضربات أساسية وصوت على المريدانجام Mridangam-2 أو ٣ لليد

اليسرى، وحوالى ١٤

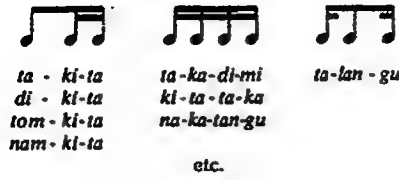
ta - di - tom - nam - etc.

المستوى ٢:

أنماط إيقاعية فى وحدات متناهية الصغر، مثل:



ترتبط مع تنظيمات متنوعة للضربات:



### المستوى ٣:

أنماط إيقاعية موجزة من عدة نقرات مبنية على توليفات من خلال  
إيقاعية مثل:

#### LEVEL 3:

Brief rhythmic patterns of several (or more) beats built from combinations of rhythmic cells, like:



أو

or:



### المستوى ٤:

خيوط طويلة من توليفات أنماط إيقاعية، ومورا Moras (صيغة ختام  
تكرر ٣ مرات) دور ثلاث مرات.





نمط الكورافاي Korvai الموضح أعلاه (Level 4) عبارة عن عشر نقرات أكثر طولاً وتعزف ثلاث مرات (١٠+١٠+١٠ = ٣٠ نقرة). وهى تصرف Resolves على "التوم Tom" الأخير بعد التكرار الثالث. وفى الروباكاتالا Rupacatala (دورة ثلاثية النقرات ٣-Beat Cycle) يبدأ النمط على النقرة الأولى. (لاحظ أن التكرار الأول يبدأ على النقرة الثانية من دورة التالا، ويبدأ التكرار الأخير على النقرة الثالثة من دورة التالا. والتوم Tom النهائى سيصرف على النقرة الأولى لدورة تالا إضافية) ويمكن للمرء أن يجرب أيضا تنفيذ النمط فى سرعة مضاعفة Double Time. والتوم Tom النهائى يتم صرفه على النقرة الأولى من دورة التالا.

### حفل أداء لموسيقى كارناتية

يتميز الكونسير فى جنوب الهند بسلسلة متصلة من الأغاني، كل منها فى راجا معينة وتالا، بينما يمكن أداء الأغنية وحدها لما فيها من مضامين جوهرية، وقد يختار الموسيقى الرئيسى أن يعزف واحدة أو أكثر من صيغ الارتجال قبل، وفى أثناء وبعد أداء الأغنية. وفى الكونسير تُتبع صيغ مكونة من سبع أغنيات.



شكل (٦-١٤)

رانجاناياكى راجاجوبالان Ranganayaki Rajagopalan مع آلة الفينا Veena، وتعزف عليها منذ كانت صبية صغيرة.

عادة ما يستهل الكونسير بالفارنام Varnam (الدراسة). ثم سلسلة من الكريتي Kritis المعارضة وتكون مركبة على "العنصر الرئيسى"، وهو ذروة الحفل مع ارتجالات ممتدة وفقرات للطبل. (وقد يكون العنصر الرئيسى فى جوهره كريتي فخمة فى راجا كبرى Major، أو قد يكون فى أسلوب ارتجالى يعرف بـ راجام — تانام — باللافى Ragam-Tanam-Pallavi (راه — جام، تاب — نوم، باول — لو — فيل Rah-Gam, Tab-Num, Powl-Lu-Vell). وتكون النصف ساعة الأخيرة تقريبا من الكونسير ذات جو استرخائى مع الباجان Bhajans الأكثر رشاقة والموسيقى التعبدية الأخرى، السلوكام Slokam (شلو — كام Shlo-Kahm)، وهى أشعار غنائية دينية تقدم فى أسلوب تلاوة من التراث الكلاسيكى الراقص.

### القرص المدمج ١٠:٣

ساراسيروها (إلى الآلهة ساراسواتي  
٣٧ : ٢٢) (Saravalli)

كرتتى إن نكتى *kruti in Nait* فى راجا، أدى  
تالا *Adi Tala* بولابور دوريسمى *Pulabur*  
*Urabam*، تروبيها رتجانا بالكي راجاجوبالان  
*Rajagopalani* *Rajagopalani* على آلة الفينا،  
وراجا راءو *Raja Rao*، على طبل المريدانجام  
*Mridangam* - تم تسجيلها للمؤلف بمعرفة  
مهندس الصوت راجول ك. رافيندران  
*Rajul K. Ravindran*، شينا *china*، الهند.  
٢٠٠١.

استمع إلى أداء الكرتتى مع الارتجالات وفقرة الطبل المنفرد (القرص المدمج ٣، تراك. ١) تعزفه على آلة الفينا بالنبر السيدة رانجاناياكى راجاجوبالان، ويصاحبها سريموشنام ق. راجا راءو **Srimushnam V. Raja Rao** على طبل المريدانجام. وقبل اختبار الأداء نفسه، يجب أن تقابل الموسيقيين. والسيدة رانجاناياكى (شكل ٦-١٤) تخطت الآن السبعين، وفى عام ١٩٣٦ كانت طفلة صغيرة صعبة المراس. وكان والداها قد أرسلها مع خال لها ليس له أولاد فى مدينة كاريكودى **Karaikudi**، وكان أحد أصدقاء خالها المقربين عازف الفينا الكبير كاريكودى سامباسيفا إيير **Karaikudi Sambasiva Iyer**. (لعلك تلاحظ أن الموسيقيين فى جنوب الهند عادة ما يتخذون مدينتهم الأم اسما لهم). وفى تلك المدينة كان كبار تجارها وموسروها، والكثير منهم كون ثروته فى سنغافورة، وهونج كونج، وبلاد أخرى ضمن الإمبراطورية البريطانية، من كبار الداعمين ورعاة للموسيقى. وكما تروى القصة، وفى أحد الأيام، ظهر الخال ومعه ابنة أخته ذات الأربعة ربيعا فى مقر كبار الموسيقيين. وبينما كان الكبار يتنافسون فى الموسيقى، وسامبا سيفا إيير يغنى لحنا ما، رددت الطفلة، التى كانت تلعب

فى الجوار نفس اللحن. وعندما غنى سامبا سيفا لحنًا آخر. كررت الطفلة اللحن. وعلى الفور تيقن الموسيقى أنه أمام موهبة نادرة وأخذها إلى منزله، حيث ضمها فى نظام تلمذة مهنية Apprenticeship يعرف باسم نظام جوروكولا Gurukula (جو - رو - كو - لا Gu- Ru - Koo - La).

وكان النظام صارما للغاية، فكانت الدروس تبدأ فى الرابعة والنصف فى الصباح الباكر وتستمر طوال اليوم والمرشد المتجهم القاسى يعلمها ضمن مجموعة من الصغار يعيشون فى منزله وكانت الأخطاء والكسل تعالج بالخيزرانة بضربات موجعة. أما المجهودات وإظهار البراعة فكانت لا تكافأ بمجرد المديح، بل لفتات لطيفة كأن يقدم المرشد (الجورو) بنفسه الطعام للأطفال على صحاف من أوراق الموز. وتصف رانجاناباكي حياتها فى تلك الفترة بأنها «... لم تكن طفولة عادية، فلم يكن لى رفاق للعب أو أى شىء بل كانت نوعا من أزورا ساداكام Asura Sadhakam (ممارسة شيطانية)...» (اتصال شخصى ٢٠٠٠).

وقد تطورت موهبة رانجانا باكى الموسيقية بشكل تدريجى. وعندما بلغت الثانية عشرة كانت تصاحب معلمها فى الحفلات، وسرعان ما أصبحت تؤدى كعازفة منفردة فى قاعات الكونسير. وظلت على علاقة وطيدة معه بعد زواجها فى سن الخامسة عشرة. واستمرت تلمذتها على يديه حتى وفاته عام ١٩٥٨ وانتقالها إلى شيناي، اثنين وعشرين عاما.

حققت رانجاناياكى مسيرة فنية ممتازة. وعرف عنها إخلاصها الشديد لتقاليدها، وأصبحت على مدار السنين إحدى عظماء العازفين الفيرتيوزين وعلى آلة الفينا Veena فى عصرها. وكانت تتمتع بذاكرة مهولة أصبحت معها مستودعا نادرا للأغاني التراثية فى الموسيقى الكارناتية، وامتلكت قدرات إبداعية فذة على الارتجال - حيث كانت تتفادى دوما الصيغ المخططة من قبل. وقد طافت أنحاء أوروبا والولايات المتحدة، وواظبت بانتظام على إصدار برامجها الإذاعية AIR من محطة الإذاعة القومية. وتوجت سلسلة طويلة من الجوائز الرفيعة بحصولها على أعلى جائزة فنية هى الجائزة القومية للموسيقى من أكاديمية سانجيت نatak Sangeet Natak فى دلهى.

وإذا ما تكلمنا عن تقاليد آلة الفينا، التى تعتبر نجاناياكى واحدة من أعظم روادها فى عصرنا، قالت الفنانة: "... يمكنك القول إن السكر حلو المذاق ولكن لا يمكنك فهم الحلوة إلا بتذوقها.." (اتصال شخصى - ٢٠٠٠).

وتضم آلة رانجاناياكى ثلاثة أوتار للقرار المستمر drone، وأربعة لأداء الميلوديات. والموتيفات المشغولة بالحفر فى تلك الآلة مع التطعيم بالعاج تجعلها عملا فنيا فى حد ذاته، وشاهدا على براعة وتراث صانعيها. ووضع الـ frets فى شكل مروحي scalloped بالشمع الأسود يسمح بوضع الأصابع لجذب الأوتار لأغراض الزخرفة اللحنية. وبها حليات معقدة ومنزلاقات ووسائل للشد تمكن العازف من تفسير خاصية كل راجا وتغيمها فى صقل وحرفية كبيرة.

## النساء على ساحة الموسيقى:

هناك ملاحظة حول دور المرأة فى الموسيقى الكلاسيكية لجنوب الهند. فكما رأينا فى المثالين المقدمين للاستماع (أغانٍ تعبدية للآلهة ميناكشى Meenakshi وساراسواتى Saraswati). أن عبادة الآلهة فى صيغة نسائية من الأمور الشائعة بين الهندوس فى الهند. وهى إن كانت على هذا القدر الرفيع من الاحترام، فقد لا يثير دهشتنا أن النساء يمارسن معظم المهن ويتقلدن أرفع المناصب ومنهن من أصبحت رئيسة وزراء فى الهند وباكستان، وسيرى لانكا. وفى تاريخ الموسيقى، نجد اثنتين من أعظم الشاعرات والمؤلفات الموسيقيات - أميرة راجاستان Rajasthani Princess: ميرابى Mirabai (١٥٠٤ - ١٥٥٠) والتاميلية سانت أندال Saint Andal (أوائل القرن الثامن). وفى المشهد الموسيقى المعاصر نجد أن من رائدات الموسيقى خاصة كمغنيات (م.س. سوبولاكشمى M.S. Subbulakshmi، د.ك. باتامال D.K. Pattammal). وهناك أيضا من هن عازفات قديرات على الفلوتينا (مثل ت.روكماني T.Rukmani)، الفلوت (الشقيقان سيكول Sikkul). وآلة الفينا (راجيسوارى بادمانابان Rajeeswari Padmanobhan ، كالباكام ستواميناثان Kalpak am swami Nathan). ومن ناحية أخرى، نجد أن المرأة لا تميل إلى عزف آلات النفخ الخشبية ذات الريشة reed instruments مثل الكلارينيت، والناجاسفارم Nagasvaram، أو الساكسوفون.

كما أنهم لا يملن إلى عزف آلات النقر Percussion Instruments. إلا أن هناك استثناءات، مثل كاليشابى ما هابوب سوبافى Kaleeshabi Mahaboob Subhani (ناجاسفارام) وسوكانيا رامجوبال Sukanya Ramgopal (آلة الغاتام Ghatam). ومن المؤكد أنه فى المستقبل ستحقق النساء إنجازات غير مسبقة فى ذلك المجال.

والطبال فى التسجيل السابق هو سريموشنام (اسم قريبته) ف. راجا راو Srimushnam V.Raja Rao على آلة المريدانجام، واحد من عظماء العازفين المعاصرين على آله ويعرف باسم "موسيقى موسيقى musician a musician's، وقد صاحب معظم رواد الغناء والعازفين فى الموسيقى الكارناتية، سواء فى الهند أو فى أوروبا، والأمريكيتين، وآسيا. وهو يفخر بصفة خاصة بقدرته على مصاحبة النغمات الناعمة اللينة للفينا بلمسات رشيقة من أصابعه، ولكنها فى منتهى الدقة، وفى الأمثلة المسجلة على القرص المدمج (القرص المدمج ٣-١٠)، نجده يستعرض فن الصاحبة، مع مقاطع منفردة قصيرة على الطبل.

والآلة التى يعزف عليها راجا راو، ذات جسم برمىلى الشكل منحوت من خشب جاك Jack Wood<sup>(١)</sup> ومغطاة من طرفيها بطبقات متعددة من الجلد، والطبقات الخارجية بها ثقب مستدير فى المنتصف والطرف السفلى

---

(١) فصيلة خشب تنمو أشجاره فى الأصل فى شرق أستراليا فى الغابات المطيرة واسمه العلمى Cryptocary Glaucenscens ومن أسمائه الشائعة أيضا Silvesycamore, Brown Beech Native laurel — المترجم.

(غير المدوزن Untuned) إلى الجهة اليسرى، ففي مركزه تلتصق كتلة رطبة من عجينة دقيق القمح تكسب صوت الطبلية رنيناً طنينياً. أما مركز الطرف الأيمن (والمدوزن Tuned) ففيه قرص معدني صلب مصنوع من عديد من الطبقات المصقولة بعجينة الأرز وعناصر أخرى. واستخدام الأصابع كعصى طبلية منمنمة Miniature Drumsticks يتيح للطبال أن يؤدي فقرات فيرتيوزية وبسرعات مذهشة.

ويبدأ العرض بجزئين مرتجلين – الألابانا Alapana والتانام Tanam وتؤديهما الفينا منفردة. ولا بد أن تسبق الألابانا (في ميزان حر، مع إيقاعات مهمة Breath Rhythm ونبضات غير منتظمة) والتانام (ويميزها إقاعات قوية غير منتظمة في حيوية)، أغنية كما يمهدان المستمع لاستقبال الراجا التي تصاغ الأغنية فيها، وتكون بداية الأغنية في صيغة الكريتي الساراسيروها Sarasiruha في راجا الناتاي Natai Raga، ويميز الأدي تالا Adi Tala ودخول الطبلية.

ويتبع ذلك قسم مرتجل في نشاط تؤديه الفينا مع مصاحبة من الطبلية يسمى كالابانا سفاراس Kalpana Svaras، مع مقطع قصير منفرد للطبلية، وهو الثاني أفارتانام Tani Avartanam في الختام.

وستنقحص الآن الأجزاء الخمسة للساراسيروها وارتجالاتها في أثناء الأداء (انظر دليل الاستماع بانتباه).



الاستماع بانتباه

"ساراسيروها Sara Siruha"

"إلى الآلهة ساراسيروها"

القرص المدمج ٣ : ١٠

قراءة العداد	التعليق
0.00	آلة الفينا منفردة (مع قرار مستمر drone)، إيقاع حر (ليس هناك نقرات تتكرر بانتظام) وهي تقدم الخواص الميلودية للراجا ناتاي Natai Raga. وتبدأ ببطء في النطاق الخفيض للآلة، ثم تتحرك إلى أعلى مع التسارع، لارتداد المناطق الصوتية الوسطى والعالية.
3:15 - 2:05	ذروة الآلابانا. وتصل لأعلى نوتة. ثم تنزل نحو الختام.

التانام Tanam (مرتجلة)

3:18	آلة الفيولينا منفردة. نقرات غير منتظمة. عرض إيقاعي للراجا ناتاي. استمع إلى العبارات التي تبدأ منخفضة في النطاق الصوتي، ثم تشق طريقها إلى منتصف وأعلى النطاق.
7:48 - 8:8	تعود الفينا إلى أسلوب الآلابانا نزولا والختام.

## الكريتى Kriti

### (أغنية مؤلفة) "الساراسيروها Sarasiruha"

تبدأ الأغنية فى إيقاع الأدى تالا Adi tala (٢+٢+٤). تدخل الطلبة بتتويعات متكررة لعبارة موسيقية — ابتهالات للآلهة سارسواتى Saraswati، ثم تستمر الأغنية حتى النهاية.	8: 25 – 13.31
تتويعات متكررة لعبارة موسيقية — ابتهالات للآلهة سارسواتى Saraswati، ثم تستمر الأغنية حتى النهاية.	13.31

كابلاتا سفاراس ١ Kaplana svaras1 (ارتجال، قصير – دورة واحدة او أقل)

جزء مرتجل فى حيوية. يبدأ بأربعة ارتجالات سفارًا svara قصيرة فى أقل من نصف دورة تالا Tala، وكل منها تعود للإدام (Place "المكان") Idam	14:45
--	-------

كابلاتا سفاراس ٢ Kaplana Svaras 2 (ارتجال ممتد)

ثلاثة ارتجالات سفارًا ممتدة فى دورات تالا Tala Cycles من سنة ونصف، وسبعة ونصف، وعشرة ونصف على التوالى، وكل منها تعود إلى إيدام "مكان".	15- – 17:48 10
--	-------------------

## تاني أفارتانام Tani Avartanam (طبله منفردة)

18:00	فقرة إيقاعية مترجلة ومؤلفة من قبل على طبل المريدانجام مع استمرار الأدي تالا Adi Tala
21:30	استمع إلى المورا Mora أو الكورفاي Korvai، صيغة لنمط إيقاعي يتكرر ثلاث مرات يؤشر لنهاية فقرة الطبله المنفردة.

## عودة الكريتي والختام kriti return and close

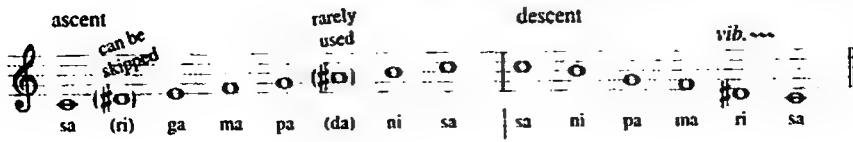
22:22	تدخل الفينا مرة أخرى مع أول مقطع من اللحن الكريتي، ثم ارتجال ختامي.
-------	--

## الآلابانا Alapana

إن أول جزء في الأداء (القرص المدمج ٣، تراك ١٠) عبارة عن  
آلابانا (آه - لاه - باه - تاه Ah - Lah- Pah- Nah)، وهو عرض  
ينساب في حرية فيه استكشاف Exploration لأوجه Facets وعبارات  
الراجا، وكذا حلياته المختلفة، مع ما يحدث في تنعيمها من شد وجذب،  
وإبراز الطابع المزاجي Mood، وشخصيته. والآلابانا ليست خاضعة لميزان  
إيقاعي No Metrical، بمعنى أنه ليس لها نقرات منتظمة أو دورات تالا  
Tala Cycles متكررة. وبدلاً من ذلك، نجد أن هناك عبارات تتطور فيما  
يشبه النثر المنساب. بإيقاعات مهمة حرة Breath Rhythms (أنفاس  
إيقاعية)، وهي عبارات تؤول في النهاية إلى السكون على نغمات أساسية  
مهمة، أو ما يقال له نونات ارتكاز Rest Notes.

وتخضع الألابانا إلى خطة عامة تملئها التقاليد بصفة عامة وأيضا من خلال العادات الارتجالية للموسيقية. وبوجه عام، تبدأ عبارات الألابانا ببطء وتزايد سرعتها تدريجيا مع زيادة أيضا في تعقيداتها كلما تحركت إلى أعلى خلال النطاق الصوتي مع الانتهاء على المركز النغمي (Tonal (Sa La والصوت أو (وكما في هذه الحالة) آلة ميلودية دائما ما يؤدي دوره في مقابل خلفية من قرار مستمر Drone.

والراجا للألابانا مشتقة من راجا الكريتى، الأغنية المؤلفة، التى تسبقها. وفي عرضنا هذا تكون الراجام من نوع الناتاي Natai (ناه - تاى Nah - Tai) "إله الرقص". ويقال إن رقصته شيفا تهز الكون بقوتها وضراوتها. والسلم الرئيسى للنواتى كالتالى.



### التكوين المعدل ٦ - ٣

#### سلم الراجا ناتاي Natai rga

وأبرز خصائص هذه الراجا هو وجود ذنبية على النوتة الثانية من السلم رى ri (رى ديز فى السلم الغربى) عندما تنزل هابطة نحو المركز النغمى Sal (دو). وهو صوت يشبه بشكل مدهش نغمة البلوز Blues الثالثة (على السلم الكبير أو الصغير Minor/ Major) فى تقاليد الموسيقى الأفرو أمريكية (الفصل ٤). وإذا ما استمتعت بانتباه إلى صوت همهمة Hum على طول الأداء، ستبدأ فى التعرف على سلسلة من العبارات الموسيقية والإيماءات التى تكسب راجا الناتاي طابعها وشخصيتها الموسيقية.

## التانام Tanam

التانام Tanam (تاه — نام tah-nam) هو عرض للراجا يلعب فيه الإيقاع دوراً محورياً. وعادة ما لا يتم عزفه أو غناؤه إلا مرة واحدة في كونسيرت حيث يوضع بعد الألابانا وقبل الكريتى. ويقوم عازف الفينا بغمز الأوتار التى تخرج الميلوديات وأوتار القرار المستمر فى أنماط مرتجلة لا متماثلة، بينما يتداول فى نفس الوقت مختلف عبارات الراجا. ورغم أنه لا يوجد فى التانام دورات تالا، فهناك إحساس قوى بالنقطة. وتماثلاً مثل الألابانا، فإن الشكل الكلى للتانام يتبع النطاق الصوتى للألة من النوتات المتدرجة السفلية حتى العالية ثم نزولاً مرة أخرى. وتشتهر تقاليد موسيقى الكاريكودى Karaikudi بموسيقاها من نوع التانم.



شكل (٦-١٥)

سaraswati آلهة الموسيقى والتعلم

## كريتي Kriti "ساراسيروتى Sarasirua"

فى الموسيقى الكارناتية نجد أن كل المؤلفات الموسيقية عبارة عن أغنيات، ميلوديات ذات كلمات. ونظرا لكونها دون تدوين دقيق بل يتم تعلمها وتعليمها شفاهيا، فإن الأغاني لا يكون لها نسخ محددة. إلا أنه فى نطاق أسلوب محدد من المرشد الروحي Guru's Style، سيتوقع من الطلبة أن يتبعوا نسخة مرشدهم "الجورو Guru" وهكذا مع انتقال الأغنية من أوتار الجورو إلى المريدين فى رحلتها عبر مئات السنين حتى الآن، تظهر الكثير من النسخ المتغايرة. إلا أن المؤلف Composition نفسه يظل محتفظا بقوامه الأصلي. وتظل الدورات Turns الرئيسية فى العبارة اللحنية والأشعار الغنائية Lyrics موجودة رغم التنويعات فى التفاصيل. والكريتي Kriti (العمل المؤلف) هو الصيغة الغنائية الرئيسية فى أداء الموسيقى الكارناتية (وكلمة كريتي Kriti تنتمى لغويا إلى نفس الجذر الهندو أوروبى Kr لكلمة إبداع Creation). وقد تكون الكريتي الموجزة قصيرة لا تستغرق سوى أربع دقائق، أما الكريتي الطويلة وفى إيقاع بطيء فقد تستغرق حوالى خمس عشرة دقيقة أو أكثر. والإنشاء النغمى لها يتميز بمرونة مدهشة. فقد يتقلص أو يتمدد بطرق عديدة تخرج عن نطاق الحصر.

ولحن الساراسيروها (ساه - راه - سى - روو - ها - Sah - rah - see - roo - ha) هو للمؤلف الموسيقى بوليور دوريسا مى آيار Pulaiyur Doraisamy Ayyar (القرن التاسع عشر). والأغنية موجهة لربة الموسيقى والتعلم، ساراسواتى (شكل ١٥٠٦) وفيما يلى ترجمة حرة لكلماتها:

## نص الساراسيروها Sarsiruha Text

١- أيتها الأم المحبة لزهرة اللوتس، والتي  
تطرب دوما لموسيقى الفينا وتغمرنا بمرحها  
ورحمتها على الدوام.

٢- خلاصى لديك ... أنا من لجأت إليك يا  
ذات الأقدام الرقيقة كالبراعم أنتِ تستولين على  
قلوب الشعراء وتتخذين من اللوتس مسكنا  
وتتجلين كالسوار المرصع بالجواهر (إعادة).  
١- أيتها الأم المحبة لزهرة اللوتس.

٣- أيتها الأم التى تتخذ من اللوتس عينيها  
وتنزلين رحمتك على الضعفاء الذين يبتهلون من  
أجل رحمتك ... أيتها الأم ذات الوجه الجميل  
كقمر الخريف .. أيتها النقية ..! أواه  
ياساراسواتى، يا من تولعين دوما بالتعلم.

سيدة....نهداها أوانٍ للشعراء كينونة تامة.  
تمسك بكتاب فى يدها... يبسط سلطانه على كل  
ما فى الوجود (إعادة) ١- أيتها الأم المحبة  
لزهرة اللوتس

ترجمة حرة لأنديرا فيزواناثان بيترسون

Indira viswanathan Peterson

وعلى الرغم من أنه لا يمكن سماع الأغنية في أثناء الأداء الآلى، فإن الموسيقيين ومن يهتمون بوعى بهذا النوع بين الجماهير يعرفون جيداً نص الأغنية. ومن الممكن التحقق من أهمية تلك المعرفة في أداء "الساراسيروها" على النحو التالى: فعندما يظهر اسم الآلهة ساراسواتى فى النص الغنائى (القرص المدمج ٣، تراك ١٠، ١٤: ٣٣-١٥: ١٠)، تكرر السيدة رانجاناياكى العبارة الموسيقية مرات ومرات. وهو ابتهاج لاسم الآلهة- قبل أن تنتقل إلى المقطع التالى وتستكمل الكريتي.

### كالپانا سفاراس Kalpana Svaras

المعنى الحرفى لكلمة كالپانا Kalpana (كاهل-باه-نوه-Kahl-Pah Nuh) حرفياً "متخيل Imagined"، وكلمة سفاراس Svaras (سفاه-روهس Svah-Ruhs) هى "نوتات: Notes" لسلم الراجا الذى يتم عزفه، وذلك الجزء من النغمات المرتجلة المتخيلة Imagined Notes، ويحدث ذلك إما فى الجزء الأخير من أداء الكريتي أو بعد استكمال الكريتي. ومن السهل التعرف على ذلك الجزء فى الأداء الغنائى، لأن المغنى يودى أسماء النوتات لسلم الراجا غناء سار-ى-، جا، ما، با، دا، أو بى بدلاً عن النص الغنائى الشعري. وفى الأداء الآلى يخرج الموسيقيون كل نوتة فى وضوح أو يؤدونها بالنبر Pluck (غمز الأوتار).

ودائماً ما يعود الكالپانا سفاراس إلى عبارة من الكريتي، تبدو كجزيرة مألوفة فى بحر متلاطم من الارتجالات. ونوتة البداية لتلك العبارة، والمكان



الذى تبدأ فيه فى دورة التالا على قدر كبير من الأهمية، حيث إن كل دورة من دورات الكالبانا سفاراس ستؤدى إليها مرة أخرى. والواقع أنها تسمى إيدام (Ih-dam) ، بمعنى "المكان The Place" وفى أداء السيدة رانجاناياكى يكون "المكان" هو العبارة الافتتاحية للكريتتى:

#### التدوين المعدل ٤:٦

العبارة الافتتاحية للساراسروها هي الإيدام  
The Idam (المكان Place) لحمل فكتبها  
سفاراس Kalpana Svaras موسيقيا. وهي تبدأ  
على قنبضة ثالثة للفترة المشددة Down Beat  
فى أول قمازورة بعد أول نفرة للتالا. ولأول  
نوتة بها هي با دم. وكلا الممثلين فى  
لتوقيت والمكان و يغرد إليه ختام كل ارتجال  
فى الموسيقى. وبعد عدة نوتات قد يتغير  
الإيدام قليلاً فى الأداء.

#### المكان



نهاية دورات الارتجال التى تقود

بداية دورات الارتجال

مرة أخرى إلى المكان Idam

وفى البداية تكون السفاراس Svaras المرتجلة قصيرة، وربما تكون وظيفتها فقط أن تعمل على ملء الأربع دورات الأخيرة من التالا Tala قبل العودة إلى عبارة الإيدام Idam. وبمرور الوقت، تنمو الارتجالات فتمتد

وتتشابك في دورات أكثر وأكثر للتالا كلما تحرر خيال المؤدى. ويعمل الارتجال الممتد الأخير على الوصول بجزء الكالبانا سفارا Kalpana Svara إلى الذروة قبل عودته النهائية إلى الإيدام والأغنية.

### الطبلة المنفردة: تانى أفارتانام Tani Avartanam

كختام للبند الرئيسى فى حفل الكونسير، يتقدم عازف المريدانجام Mirdangam (ومعه عازفو آلات النقر الأخرى Percussionists، فى حالة وجودهم) إلى صدر المسرح وهو يعزف فقرة طويلة ممتدة منفردا. وفى الكونسير المتكامل، ستمتد تلك الفقرة إلى ما بين عشر إلى خمسين دقيقة أو أكثر. وفى التسجيل الذى قمنا به، كانت الفقرة الفردية لراجا راو Raja Rao مختصرة. وكما نوهنا من قبل، فإن الفقرة المنفردة للطبلة تتيح للعازف الفرصة لكى يستعرض النطاق الكامل لمهاراته وخياله الإيقاعى. وفى كل جزء من تلك الفقرة الفردية سيرتاد الطبال نطاقا معيناً من الأنماط والأفكار والمعمارية وأخيراً، سينهى الفقرة المنفردة Solo بكورفاى Korvai (كور-فاى kor-vai)، وهو نمط يتكرر ثلاث مرات. ويقود ذلك النمط مرة أخرى إلى مدخل الكريتى Kriti بمعرفة عازف اللحن المنفرد، وإلى ختام العرض.

وهناك صيغة للارتجال لا تستخدم ضمن عرضنا، وهى النيرافال Niraval (نيه-راد-فاهل nih\_rah\_wahl)، وهى عبارة عن مجموعة من الارتجالات على أساس عبارة من الكريتى ونص أغنيته، التى قد تسبق جزء الكالبانا سفارا Kalpana Svara.

وفى مناسبات وعروض أخرى؛ قد يقرر الموسيقى استخدام نفس الكريتى كمقطوعة محورية، لكى يشكل الأداء فى أسلوب مختلف. وقد تودى الأغنية منفردة، وعلى سبيل المثال، بعد ألابانا روتينية من عدة عبارات. أو قد يتم إلغاء التانام وفقرة الطبلية المنفردة. وبينما يظل شكل الكريتى بصفة أساسية ثابتا لا يتغير، فقد تتغير طبيعة الارتجالات كلما أوغل الموسيقى فى حلوله وأفكاره، وعاداته الأدائية المخزنة فى ذاكرته، وكلما تدرس فى تفسير راجا بعينه وفى مناسبة معينة. إن ذلك الانسياب فى الأداء لتشعله الغرائز الإبداعية لدى الموسيقى فى جنوب الهند، وتلك أحد مباحج تقاليد الموسيقى الكارناتية.

### الموسيقى الهندية والغرب

كما نوهنا من قبل، فقد تمثلت الثقافة الهندية منذ زمن بعيد المؤثرات الخارجية وجعلت منها تراثا خاصا بها. ووجود الفيولينا، والساكسفون، والجيتار، والماندولين فى الموسيقى الكارناتية، مع ما يبدو الآن من الطبيعة الشاملة لصناعة السينما/الموسيقى الشعبية فى الهند، يعتبر أمثلة صارخة لذلك. ومع عولمة الموسيقى من خلال التلفزيون، وأفلام السينما، والأسطوانات المدمجة، والشرائط الكاسيت، واستمرار موجات الانتقال، فإن التأثيرات المتبادلة بين الهند والغرب متجهة نحو الزيادة. ومنذ السبعينيات، أدرك موسيقيو جنوب الهند عمليات التواصل بين الارتجال الموجود فى موسيقى الجاز، وتقاليد الموسيقى الهندية الكلاسيكية. ومن منطلق ذلك الوعى

فقد ولد النوع الذى عرف باسم الانصهار "Fusion"، وهو آلية توصيل Interface بين الشرق والغرب تستمر فى استتارة الجيل الأصغر من الموسيقيين والمستمعين. وقد شارك عازفا الفيولينا الكارناتيان ل.شانكار L.Shankar، ل. سوبرامانيان L.Subramanion على نطاق واسع مع موسيقى الجاز والروك الأمريكيين والأوروبيين خلال الثلاثين سنة الماضية، وهو ما فعله ساحر الطبلبة زكير حسين Zakir Hussain. وفى العقد الأول من الألفية الثالثة، مزجت المغنية الأسترالية سوشيل رامان Susheela Raman موسيقى الكرينى الكارناتية مع أسلوب بلوز كهربي يتميز بحيوية شديدة (كما فى ألبومها "الأمطار الملحية" "Salt Rain"). وقد كتبت أيضا أغاني أصلية تعكس خلفيتها متعددة الثقافات. وقد عمل عازف بيانو الجاز الأمريكى الموهوب فيجى إيبير Vijay Iyer، وينحدر من والدين من جنوب الهند، مع عازف الساكسوفون رودريش ماها نثابا Rudresh Mahanthappa وآخرين لإنشاء نوع من التكامل المصقول بين الجاز وإيقاع الموسيقى الكارتانية، وأساليب الارتجال بها، مما أبدع معه أسلوبًا فريدًا يتحدى التعريف (انظر ألبوم Reimagining، 2005). وفى أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين تزايدت أعداد المبعوثين من جنوب آسيا للعمل والدراسة، والهجرة إلى جميع أنحاء العالم، وهناك الآن مجتمعات متماسكة من الهنود النازحين، والكثير منهم لديه تدريب موسيقى، يظهر تقريباً فى كل المدن الرئيسية والمدن الجامعية حول العالم. وكثيراً ما يجد أطفال الجيل الأول من المهاجرين أنفسهم فى عالم ثنائى الثقافة يملئ عليهم

ضرورة إيجاد توازن بين الطابع الهندي لوطنهم والعائلة في مواجهة الهيمنة المفروضة عليهم من الثقافات السائدة في وطنهم الجديد. وتدعم النوادي الثقافية، والمعابد، والمساجد دراسة الموسيقى وتقديم حفلات للموسيقى الهندية الكلاسيكية والرقص. وقد تطورت أساليب مختلفة من موسيقى البوب الهندية Indo-pop، مثل البانجرا Bhangra في بريطانيا (لاحظ الألبوم Panjabi Mc's ذاتي الاسم panjabi Mc Panjabi) أو موسيقى السوكا Soca<sup>(١)</sup> ذات الإيقاعات المعروفة بنقرة التاسا Tass-beat. وهنا تتصهر القرارات المستمرة Drones (إيقاعات رتيبة متكررة)، والسلام، وأحيانا الآلات ولغات الموسيقى الهندية مع النقرات والأصوات الكهربائية للروك السائد وأساليب موسيقى البوب. والموسيقى الهندية تتسلل إلى الغرب منذ الخمسينيات ويعتبر العازف القدير على آلة السيتار Sitar رافي شنكار Ravi Shankar من الأعلام الذين زرعوا ذلك الاتجاه، وكان قد أمضى عدة سنوات في باريس كصبي مصاحب لفرقة رقص "أوداي شنكار Uday Shankar"، فاكسب مرونة الانتقال بين صفوة عوالم الموسيقى الغربية الكلاسيكية وموسيقى البوب. وفي أواخر الستينيات كان قد غزا بحفلاته مع عازف الطبله Tabla الفيرتيوزو آلا راخا Alla Rakha مختلف المسارح والمهرجانات المتنوعة

---

(١) السوكا أو كاليبسو الصول Soul calypso. صيغة من صيغ الموسيقى الراقصة نشأت في جزيرتي ترينداد Trinidad وتوباغو Tobago جنوب الكاريبي، وهي خليط من إيقاعات الكاليبسو مع إيقاع مستمر (عادة ما يكون إلكتروني في الموسيقى الحديثة) مع موسيقى الشاتني Chutney المحلية ويشار إلى الفريق القومي لتلك الجزر باسم Soca wallios- المترجم.

قبل المهرجان الموسيقى لأدنبرة، ومهرجان موسيقى البوب فى مونتراى Monterey (كاليفورنيا) مما جعل منه نجماً فوق العادة Superstar فى أوروبا والولايات المتحدة، إلى جانب الهند.

وعلى مدار سنوات أصدر شانكار كثيراً من التسجيلات بمشاركة آخرين وتشمل حوارات "الغرب يلتقى الشرق West meets East مع عازفين غربيين من المشاهير، ومنهم يهودى مينوهين Yehudi Menuhin<sup>(١)</sup> عازف الفيوлина القدير، وعازف الفلوت الفيرتيوزو جان بيير رامبال Jean Pierre Rempal<sup>(٢)</sup>، وموسيقى الجاز بول هورن Paul Horn. كما قدم الألبوم "الشرق يحيى الشرق East Greet East (١٩٧٨) مع موسيقيين شعبيين من اليابان. واحتوى التسجيل بعنوان "عائلة شنكار وأصدقائه Shankar Family and Friends" فى أوائل السبعينيات، فى سان فرانسيسكو، من عشرات من الهنود والموسيقيين الغربيين على موسيقى ساحرة.

وفى منتصف الستينيات، انضم إلى رافى شانكار أشهر تلاميذه، جورج هاريسون<sup>(٣)</sup>، عضو البيتلز. وقد نتج عن اهتمام هاريسون بالموسيقى الكلاسيكية الهندية وفلسفة الدين سلسلة من الأغنيات الرائعة ذات أساس

---

(١) السير يهودى مينوهين Yehudi Menuhin (١٩١٦-١٩٩٩) يعتبر من أعظم عازفى الفيوлина فى القرن العشرين - المترجم.

(٢) جان بيير رامبال Jean Pierre Rampal (١٩٢٢-٢٠٠٠) يرجع إليه فضل استرجاع الفلوت لوضع الصدارة كما كان فى القرن الثامن عشر - المترجم.

(٣) ولد عام (١٩٤٣-٢٠٠١) عمل مع فريق البيتلز الشهير - وكان عازفاً قديراً على الجيتار وملحناً - المترجم.

هندي بدءاً من "أحبك إلى Love you to"<sup>(١)</sup> و"بك أو بدونك Within you, Without you" الضوء الداخلي The Inner light (والتي تم تسجيلها في بومباي) وأغنية لمرحلة ما بعد البيتلز "مولاي الكريم My Sweet Lord" وفي Love You To من ألبوم البيتلز ١٩٦٦ المعنون Revolver، يبدأ السيتار بمقدمة موجزة على نوتات لسلم يشير الراجا في إيقاع غير منتظم - يذكرنا بالألبان Alapana. وهناك خلفية قرار مستمر تؤديها الطمبورة Tambrra وجيتار باص.

وتدخل الطبلّة بنقراتها، لتشكل نبضاً منتظماً نشطاً فيما يشبه دورات التالا ويتم غناء الخط اللحني لهاريسون في نغمات ديبز Flat Tones وينتهي بزخرفة هابطة Descending Melisina<sup>(٢)</sup> ذات صوت هندي واضح. وفي الجزء التالي من الأغنية تتردد النماذج الإيقاعية المتكررة بين السيتار sitar وصوت المغني لتعكس صيغة السؤال والجواب وهي تردد بين الموسيقيين الهنود في أثناء الأداء. ثم يكون هناك فاصل آلي ارتجالي للسيتار مع مصاحبة الطبلّة، ويكون في البداية في دورات من سبع نقرات، ثم خمس، وأخيراً في ثلاث نقرات، وكلها تؤدي إلى غناء من الكورس، ثم ختام آلي يناظر نهايات أجزاء النروة لموسيقى شمال الهند... ويتم كل ذلك في نطاق أغنية تستغرق ثلاث دقائق....!!

(١) صدرت الأغنية عام ١٩٦٦ في تسجيل لدكا Decca على سبيل الخطأ "أحبك أيضاً love you too".

(٢) في الأصل تكون الميلييزما أغنية أو لحن يتميز بكثرة الزخرفة، وعادة ما يكون به عدة نوتات كمجموعة تؤدي على مقطع هجائي Syllable واحد - المترجم.

وكثير من أغاني جون لينون John Lennon<sup>(١)</sup> في منتصف الستينيات بها تأثيرات من الموسيقى الهندية مثل "عبر الكون Across the Universe" بعباراتها السنسكريتية، أو الأغنية الجميلة "المطر Rain". وكثيرا ما كان لينون يستخدم صوتا يشبه أصوات الموسيقى الهندية وملامسها كي يعبر عن حالات الهلوسة نتيجة تعاطي المخدرات (كما في "لوسى فى السماء مع الماسات Lusey In The Sky With Diamonds"). وفى النسيج الموسيقى لأغنية "غدا لن يعرف أبدا Tomorrow Never Knows"، والذي وُضع على خلفية مثيرة من قرار مستمر، ونقرات رينجو Ringo<sup>(٢)</sup> ذات التأثير المنوم Hypnotic، استخدم لينون (مع المنتج جورج مارتن George Martin) إيقاعات دخيلة Exotic وآلات هندية تطفو على كولاج هلوسة Hallucinogenic Collage مكون من شرائط مسجلة تدور للخلف Back Ward ومؤثرات صوتية (وصفها أحد النقاد بأنها قطع من الفيلة قد فقدت عقولها). وكل ذلك كان يعزز تلك الحالة من الحلم الميتافيزيقي التي جاءت بها الأشعار الغنائية المستلهمة من كتاب الموتى فى التبت كما ترجمه حكيم عقار الهلوسة تيموتى ليرى Timothy leary<sup>(٣)</sup>.

(١) جون لينون John Lenon (١٩٤٠-١٩٨٠) مغن وملحن، أحد مؤسسى فريق البيتلز الشهير فى إنجلترا- كان من النشطاء ضد حرب فيتنام. حقق شهرة هائلة. قتل فى نيويورك - المترجم.

(٢) رينجو ستار Ringo Star (١٩٤٠- ) أحد نجوم فريق البيتلز وعازف طبول Drummer موهوب، وملحن أيضا - المترجم.

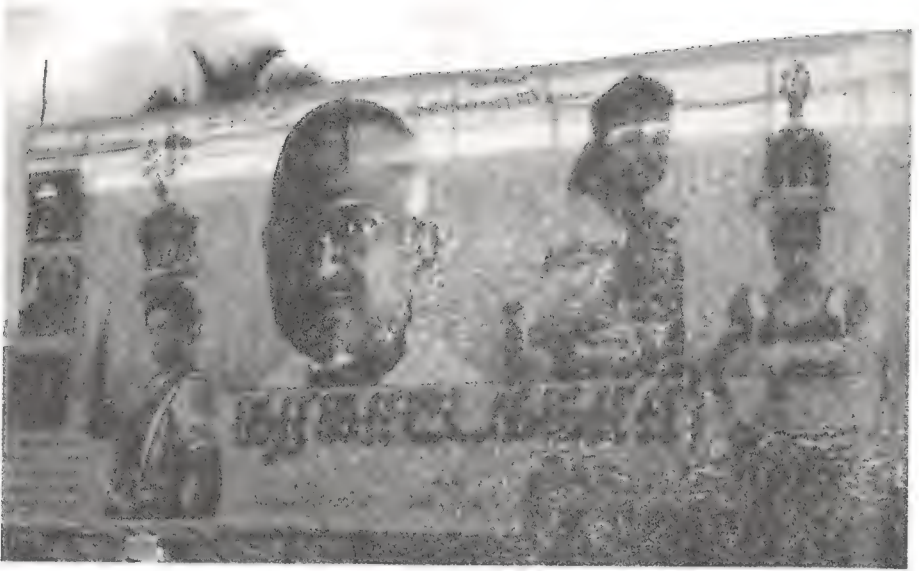
(٣) (١٩٢٠-١٩٩٦) كاتب، وخبير نفسى أمريكى ممن ناصروا استخدام عقار الهلوسة LSD - المترجم.



وقد عالجت المؤلفة الموسيقية والمغنية شيلا شاندر **Sheila Chandra** (ولدت عام ١٩٦٥)، تأثيرات متنوعة من الشرق والغرب بذكاء وحساسية. وقد تلقت تدريبات في الموسيقى الغربية والهندية، والتحقت في الثمانينيات بفرقة ستييف كو **Steve coo** ومارتن سميث **Martin Smith** لتكوين فرقة ابتكارية من منطلق الانصهار بين الشرق والغرب تحت اسم "مونسون **Monsoon**" (انظر سيلك **Silk**، 1991). وفي الأغنية الرائعة "وحيدة إلى أبعد حد/ عيون/ محيط **Ever Solonely/ Eyes/ Ocean**" من الألبوم بعنوان "تسيج أصوات أسلافي **Weaving My Ancestor's Voices**"، وضعت أشعارها الغنائية الإنجليزية على أنغام ألحان الراجا، مع قرار مستمر **Drone**، وموالف إلكتروني **Synthesizer**، وفي أغنيتهما "التحدث باللغات **Speaking in Tongues**" (١، ٢) من نفس الألبوم، قامت بتطويع أنماط إيقاعية هندية على الطبل مع لهجة هندية سريعة للغاية بمهارة شديدة وأصالة، حيث انتقلت من السولوكاتو **Solukattu** التقليدية إلى نوع من الهمسات، والقطقة **clicks**، في رطانة بربرية غير مفهومة **Gibberish**. وفي عمل آخر أخرجه حديثا، ركزت شاندر على الخصائص الفريدة لصوتها على خلفية من قرارات مستمرة إلكترونية وصوتية **Acomstic and Electronic Drones**، وأخذت ترتاد موالفة عالم التقاليد الصوتية الصناعية من الجزر البريطانية، وإسبانيا وشمال إفريقيا، والهند. وفي جنوب الهند يعتبر مؤلف الموسيقى التصويرية في السينما، والملحن أيضا "إلياراجا **Ilaiyaraja**" نجما فوق العادة أيضا (شكل ٦-١٦). وقد ولد في إحدى

:

القرى عام ١٩٤٣ لأسرة فقيرة من قاع المجتمع، ترك المدرسة الثانوية ليلتحق بإحدى الفرق الموسيقية كونها أختاً غير شقيق له لتقديم عروض تسلية في المحافل السياسية والمهرجانات. ثم توجه إلى تشيناي بحثاً عن كيان موسيقى، وهناك تتلمذ على يد "المعلم" داناراج Danaraj، وكان مؤلفاً موسيقياً لأحد أستوديوهات الأفلام الكبيرة. ولم يعلمه ذلك المعلم غريب الأطوار مهارات كتابة الأغاني والموسيقى التصويرية للسينما فقط، بل لقنه أيضاً أسرار الموسيقى الكارناتية، والتدوين طبقاً لقواعد الموسيقى الغربية، والهارموني، وأطلعته على موسيقى باخ، وموتسارت وبيتهوفن. وفي نفس الوقت كان إلياراجا يعزف الجيتار بنفسه في أوركسترات الأستوديو. وقام في أوقات فراغه بإعادة نظم أغاني بوب للبيتلز، وبول سيمون Paul Simon، وآخرين. وقد جاءت انطلاقة إلياراجا في عام ١٩٧٦ عندما كلف بكتابة أغاني وموسيقى تصويرية لفيلم "أنا كيلى Annakili" (البغاء أنا Annam). وعلى النقيض من "الكلاسيكيات الخفيفة Classical Lite" الأغاني الشائعة على أيامه، نجده قد وضع لحناً رئيسياً ريفياً للفيلم كان كرجع الصدى Echoed لألحان ريفية من جنوب الهند مع ميلوديات تعضدها إيقاعات ريفية نشطة من خلال أوركسترا تم حشده بآلات شعبية. وقد اكتسحت موسيقاه ذات الجذور الفولكلورية ونبرتها الصوتية المتنمذبة، الإقليم كله، وهي تدوى من خلال الراديو، ومن خلال مكبرات الصوت الموضوعة في الأسواق، حيث كانت تثير إعجاب الرجال والنساء والأطفال من جميع الطبقات، أغنياء وفقراء... سائقي تاكسيات، وعتالين coolies، فلاحين، ومتقنين...



شكل (٦-١٦)

صورة لرأس المؤلف الموسيقى إيراغا Illaiyraga أفيشا  
لفيلم كاداجاتام-كارى Kadagatam-Kali (فتاة كاداجاتام)،  
وكاداجاتام هو نوع من الفولكلور الهندى تقوم فيه راقصة  
بوضع جرة من الفخار على رأسها وتعمل على اتزانها فى  
أثناء الرقص.

وفى السنوات التالية، كتب إيراغا أغانى وموسيقى تصويرية لأكثر  
من سبعمائة فيلم، ووصلت به شهرته إلى أن يوضع اسمه قبل نجوم السينما  
فى الأفيشات. وفى مؤلفه المسمى "قابلت باخ فى منزلى" I Met Bach at My  
House"، يشير إيراغا إلى السهولة التى تمكنه أن ينتقل بها بين الشرق  
والغرب. فبعد مقطع ألابانا موجز فى أسلوب الموسيقى الكارناتية، يدخل  
أوركسترا وترى ليغزف نظما Arrangement لمقدمة Prelude باخ (من

الباريتا Partita الثالثة للفيولينا<sup>(١)</sup>). وتدخل الفيولينا المنفردة مرة أخرى، وتسرى في خفة ورشاقة بين النسيج الكونترا بونطى مثلما يفعل العازف المنفرد فى الكونشر جروسو Concerto Grosso<sup>(٢)</sup> لعصر الباروك، إلا أن صوت الفيولينا، والأسلوب، والتنغيم Intonation، والزخارف ذو طابع هندي جنوبى خالص.

وكما استمر الموسيقيون الهنود-كلاسيكيون وشعبيون فى تمثيل واستلهم مختلف أنواع الموسيقى من جميع أنحاء العالم حولهم، وكما استمرت التقاليد الموسيقية العالمية سارية وفى المتناول أنيا، فربما تواصل التقاليد القديمة للموسيقى الهندية الكلاسيكية شمالاً وجنوباً، هيندوستانية، وكارناتية، العثور على أصداء وانعكاسات، وتفسيرات واستجابات فى موسيقى الحضارة الغربية.

### WWW Book Companio Website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت" : وما هو أكثر فى موقع Book Companion Website لكتابنا هذا Worlds of Music — الطبعة الخامسة متوافرة

Academie cengage.com/music/titon/world..

---

(١) الباريٲا Partita: فى الأصل مصطلح استخدم فى القرنين ١٧، ١٨ إشارة إلى مؤلف ألى Instrumental يحتوى على عدة رقصات تعزف متتابعة، وقد تطور فيما بعد ليحمل اسم المتتابعة Suite. أما هنا فيشير المؤلف إلى واحدة الباريٲات السيٲة التى كتبها باخ لآلة فيولينا منفردة فيما بين الأعوام (١٧٠٣ - ١٧٢٠) وهى من شوامخ الأعمال الموسيقية فى الغرب - المترجم.

(٢) الكونشر توجروسو Concererto Grosso: مؤلف أوركستراالى شاع فى القرنين ١٧، ١٨ قد يظهر فيه تفاعل بين مجموعة آلات صغيرة تسمى الكونشيرٲينو Concertino ومجموعة كبيرة يطلق عليها الريبينو Ripino، وهو غير الكونشرٲور الحديث الذى يظهر التعارض بين الآلة الفردية وبين الأوركسترا.

## الفصل السابع

### آسيا/الموسيقى فى إندونيسيا

ر. أندرسون سوتون R. Andersson Sutton

إندونيسيا دولة ذات تنوع ثقافى مذهل، وما من تنوع أكثر إثارة للدهشة، مما يحدث الموسيقى وما يتصل بها من فنون أدائية، من تلك الأنشطة المنتشرة بين ربوع جزرها التى تعد بالآلاف. وفيما مضى، كانت تعرف باسم جزر الهند الشرقية الهولندية Dutch East Indies، أما الآن فهى واحدة من كثير من الدول الحديثة التى تكونت حدودها خلال قرنين من الهيمنة الاستعمارية الأوروبية، حيث كانت هناك لغات متباينة، وفنون، وأنظمة عقائدية ومفاهيم للعالم تحت سيطرة حاكم مفرد. ولقد كان تبنى لغة قومية للدولة فى أوائل القرن العشرين، خطوة حاسمة فى بناء وحدة ضرورية لنجاح ثورة ضد الهولنديين (١٩٤٥-١٩٤٩). واليوم نجد أن هناك ثقافة شعبية شاملة فى إندونيسيا تشارك فى تنمية الإحساس بالوحدة القومية، وبخاصة بين جيل الشباب. إلا أن النزاعات والمشاحنات التى وقعت أخيرا بين المجموعات العرقية، احتلت اهتمامات دولية بما يدور فى إندونيسيا مع نهاية الألفية، قد مثلت تحديا لهذا الإحساس بالوحدة. والواقع أنه، رغم إمكانية تعريف وتحديد بعض الملامح الثقافية العامة، بما فيها الموسيقية، التى يتقاسمها الكثيرون فى إندونيسيا، نجد أن هناك مشكلة تواجهنا إذا ما أردنا الكلام عن ثقافة "إندونيسية". فما زال التنوع الإقليمي يفصح بوضوح عن وجوده.

واللغة الأولى لمعظم الإندونيسيين ليست هى اللغة القومية (الإندونيسية)، إلا أنها واحدة من بين أكثر من مائتى لغة منفصلة، والتي نجدها منتشرة فى أرجاء هذا الأرخبيل المترامى الأطراف، وعلاوة على ذلك، فعلى الرغم من أن موسيقى البوب **Pop** الإندونيسية تلقى قبولا وانتشارا بين قطاع عريض، وكثير من نجوم الغرب من أمثال بيونسيه **Beyonce**<sup>(١)</sup> وجوستين تيمبرليك **Justin Timberlake**<sup>(٢)</sup> يتمتعون بشهرة كبيرة بين جماهير إندونيسية غفيرة، فإن الناس هناك يعرفون أيضا تقاليد موسيقاهم الإقليمية الشعبية. وفى إندونيسيا توجد أنواع كثيرة من الموسيقى جنبا إلى جنب فى تعدد متشابك ومركب يعكس كلا من التنوع الموجود فى القطاع السكانى القومى، والنزعة التقبلية **Receptiveness** عند هؤلاء السكان لقرون من المؤثرات الخارجية. ومن ثم، فإندونيسيا هى الوطن الحق لعوالم من الموسيقى **Worlds of Music**.

ما الانطباع الأول الذى يتركه لديك هذا البلاد؟ وقد تصل جاكارتا **Jakarta** (جه-كار-تاه **Jah-Kar-tah**) العاصمة، مدينة حاضرة "ميتروبوليس **Metropolis**" يقطنها أكثر من عشرة ملايين نسمة، منهم من هو على درجة فاحشة من الثراء، وغالبيتهم من الفقراء. وتقع جاركارتا بالقرب من الطرف الغربى للساحل الشمالى لجاوة. **Java**، أكثر الجزر الإندونيسية ازدحاما (رغم أنها ليست أكبرها). (انظر الخريطة على الصفحة

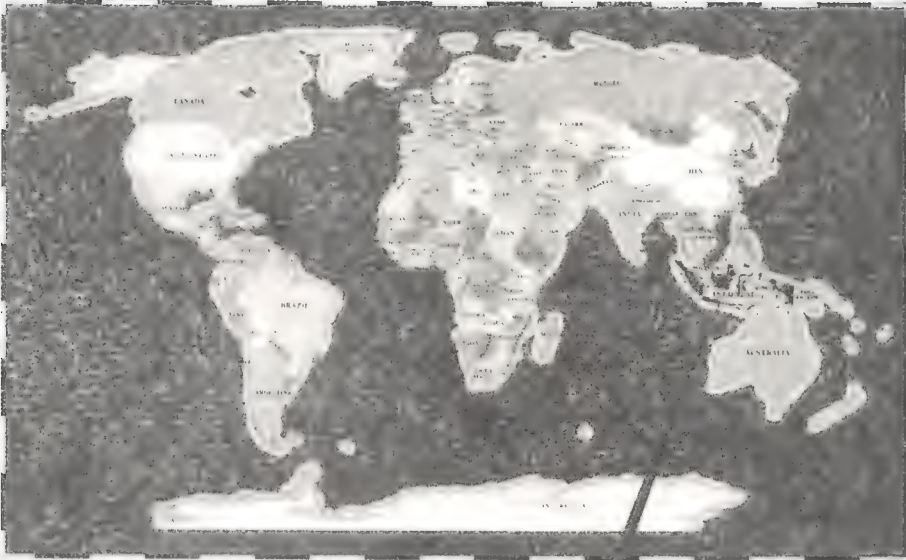
(١) بيونسيه جيزيل نوليس **Beyonce Giselle Knowles** (١٩٨١ -): مغنية وممثلة وعارضة أزياء أمريكية-حققت نجاحا وشهرة مهولة فى العقد الأخير-من أصل أفروأمريكي-المترجم.

(٢) جوستين راندال تيمبرليك **Justin Randall Timberlake** (١٩٨١ -): مغن وممثل أمريكي. حقق شهرة واسعة-المترجم.

التالية). ولا يتحقق المزيج الإندونيسي متعدد الثقافات مع الحضارة الغربية على أكمل وجه، في أى مكان أكثر منه في تلك المدينة الفريدة. فهناك تتردد أنواع عديدة من الموسيقى. وهناك نواد ليلية على الطراز الغربى، وبارات الكاراوكى Karaoke Bars<sup>(١)</sup>، وتسهر صالات الديسكو حتى الساعات الأولى من الصباح. وتصاحب موسيقى الجاميلان Gamelan (جاه-مو-لان gah-muh-lahn) الجاوية عروض الماء المعروفة باسم مسرح "وايانج أورانج Wayang Orang" (واه-يانج-أوه-رانج Wah-yang oh-rang)، وهى درامات راقصة زاخرة بالأحداث من وسط جاوة. وقد تتعرف فى طريقك على فرق جاكارتا الخاصة والمعروفة بال جامبانج-كرومونغ Gambang-Kromong (جاخ-بانج كرو-مونج Gahm-Bangkroh-Mong؛ فرقة إيقاع صغيرة)، وربما أيضا فرقة من بالى Bali، أو سومطرة Sumatra، أو أى جزر أخرى، وهى تعرض فنونها فى المركز القومى للفنون "تاما إسماعيل مرزوكى Taman Ismael Marzuki"، أو فى الساحة الإندونيسية الثقافية Indonesian Central Park "تاما ميني Mini". وعندما تبدأ فى شق طريقك حول المدينة بتاكسى أو أوتوبيس، أو "بالتوك توك" الإندونيسى ذى العجلات الثلاث ويعرف باسم "باجاج Bajaj"، فقد تتال الأطعمة الحريفة إعجابك. وما من شك أنك ستكتسب حسا بثقافات إندونيسية عديدة، فى أثناء تجوالك فى تلك المدينة الكبرى. وكثير مما تصادفه، سيكون له وجود راسخ فى مختلف الأقاليم التى له فيها جذور.

---

(١) ملهى ليلي يغنى فيه الهواة مع موسيقى مسجلة، وقد تعرض نصوص الأغاني على شاشة مع الغناء، وهو أسلوب شاع فى اليابان والفلبين منذ السبعينيات، وكثيرا ما يتم هجاء الكلمة على سبيل الخطأ كاريوكى Karaoke. ويستخدم اللفظ أيضا بين مهندسى الصوت بمعنى تراك خال Empty Track-المترجم.





## جاوه الوسطى

جاوة جزيرة تبلغ مساحتها أقل قليلا من ٥٠٠٠٠ كيلو متر مربع وهى تقارب مساحة نيويورك. يقطنها أكثر من ١٠٠ مليون نسمة، ولذا فهى واحدة من أكثر مناطق العالم كثافة سكانية. (يبلغ التعداد الكلى لإندونيسيا ٢٢٠ مليون نسمة). وتحتل أكبر الجماعات العرقية ثلثى الأجزاء الشرقية والوسطى من الجزيرة، وهم الجاويون Javanese، ويبلغ تعدادهم ٧٥ مليوناً ويتقاسمون اللغة والسمات الثقافية الأخرى، بما فيها الموسيقى، رغم وجود بعض الاختلافات المحلية. ففى سوندا Sunda، الثلث الغربى من الجزيرة، يعيش السونديون Sundanese، بما لديهم من فنون ولغة مميزة تختلف عما لأهل جاوة. ورغم كثافة أعداد السكان، فقد ظلت جاوة مجتمعا زراعيا، تسود فيه زراعات الأرز التى تتطلب مياه وهى مصدر الرزق الرئيسى. وعلى الرغم من أن معظم الجاويين يعترفون بأنهم مسلمون، فإن الأقلية منهم هى التى تمارس الشعائر الدينية. وهناك الكثيرون ينتمون إلى عقيدة تمزج بين الهندوسية والبوذية (وقد وفدت إلى جاوة منذ ألف سنة مضت) وأيضاً مع ما يراه معظم الباحثين أنه اعتقاد أقدم من ذلك فى الأرواح الخيرة والعابثة المرتبطة بعبادة الأسلاف أو تبجيلهم<sup>(١)</sup>. وغالبا ما يشار إلى تلك النظرة العالمية التى تتبنى عدة عقائد فى وقت واحد باسم "كيجاوين Kejawen" وهى كلمة تعنى حرفيا جاوى Javanese، أو جاوية Javanese-ness، وذلك مصطلح يشير إلى أهميته فى المفهوم الذاتى الجاوى. ورغم ذلك، فمنذ منتصف ثمانينيات

---

(١) انظر ثقافة الإيوى Ewe - الفصل الثالث - المترجم.

القرن الماضي، نجد أن الجاويين قد تبنوا مفهوما عقائدياً أقل توفيقية Less  
Syncretic ، وأكثر التزاماً بالإسلام القويم Orthodox Islam.

يستغرق الطريق من جاكارتا إلى مدينة يوجياكارتا Yogyakarta  
بالقطار أو الأوتوبيس اثنتى عشرة ساعة، حيث يشق حقولاً تتلأأ بزراعات  
الأرز المغمورة بالمياه، على سهول مترامية بين جبال بركانية تتحدر فى  
رشاقة. وغالبا ما يختصر اسم يوجياكارتا إلى يوجيا Yogy وينطق يوج-جاه  
Jog-Jah. ويوجيا تلك هى واحدة من مدينتين كانتا مقرا للبلاط فى قلب  
جاوة. والمدينة الأخرى تبعد حوالى أربعين ميلا إلى الشمال الشرقى، وهى  
سوراكارتا Surakata (سو-راح-كار-تاه Soo-Rah-Kar-Tah، أو سو-  
رو-كار-تو Soo-Raw-Kar-Taw، وعادة ما تدعى سولو Solo). وكثير  
من الجاويين يعتبرون هاتين المدينتين مراكز ثقافية، حيث ازدهرت موسيقى  
الجاميلان Gamelan music وما يرتبط بها من فنون أدائية فى أقوى صيغها  
وأكثرها صقلا، ويتعارض ذلك التطوير الذى حدث فى البلاط مع الأساليب  
الأكثر خشونة التى ارتبطت بالقرى والمناطق البعيدة.

ويوجيا مدينة آخذة فى التمدد يقطنها حوالى ٥٠٠٠٠٠٠ نسمة. وبها  
عديد من المجمعات الخدمية متعددة الطوابق Malls والفنادق. إلا أن المباني  
الأخرى التى يتعدى ارتفاعها أكثر من طابقين قليلة نوعا ما. وبغض النظر  
عن عدة شوارع رئيسية تصطف على جانبيها المحلات التى تومض منها  
مختلف أضواء النيون وتدوى فيها الموسيقى الشعبية، نجد أن يوجيا تشبه من  
جوه كثيرة تجمعا كثيفا من القرى. على الرغم من أن فى مركزها واحدا

من البلاطين الملكيين الرئيسيين لجاوة، المقر الرسمي للسلطان العاشر -  
(معالي هامينجكو بوانا العاشر His Highness Hamengku Buwana؛ هام-  
موهنج-كوو-بو-واو-ناو Han-Muhng-Koo Bu-Waw-Naw) وعلى  
خلاف أى قصر فى الغرب أو بلاط، نجد أنه عبارة عن مجمع من أبنية  
صغيرة واضحة مفتوحة تناسب الطقس الاستوائى، وهو لم يكن مصمما فقط  
من أجل الراحة، بل ارتبط بمعانٍ روحية تأملية بصفته رمزا أرضيا للكون  
Macrocosmos فى انتظامه. والبلاط مقر له، يصطبغ بالقوى الإلهية، كما  
كان الملوك الهنود-الجاويون منذ قرون عديدة مضت.

وفى كثير من تلك الأجنحة تستقر فرق جاميلان البلاط. وبعضها يرتجع  
تاريخه إلى قرون عديدة، وهى لا تعزف إلا فى مناسبات طقسية نادرة، بينما  
نجد فرقا أخرى قد أنشئت حديثا، وكثيرا ما تستخدم. ومثلها مثل الكنوز  
الموروثة التى تخص البلاط، هناك اعتقاد بأن معظم تلك المجموعات من الآلات  
الموسيقية بها مضامين تحتوى على قوى خاصة وينظر إليها بالتبجيل والاحترام  
وتقدم لها القرابين. وفى القصر أيضا هناك عديد من الدمى Puppets المشكلة  
بالحفر بعناية مع طلائها من جلود جاموس الماء Water Buffalo Hide وتدعى  
"وايانج كوليت" (واه-يانج-كوو-ليت Wah-Yang Koo- Lit). وتستخدم تلك  
الدمى فى عروض ليلية فى سياق مسرحيات ترفيهية من نوع خيال الظل  
Shadow plays إلا أنها ذات مضمون ثقافى عال. وفى تلك القصور كانت  
تجرى بانتظام تدريبات الرقص الجاوى الكلاسيكى، مع مصاحبة من موسيقى  
الجاميلان، وذلك للمناسبات الخاصة فى البلاط.

وعلى الرغم من أن البلاط لا يزال يعتبر حتى الآن مركزا ثقافيا، فإنه لم يعد الآن كما كان نشطا في سابق عهده قبل الحرب العالمية الثانية (وقد احتل اليابانيون إندونيسيا خلال تلك الحرب). وكثير من أنشطة فنون الجاميلان التقليدية كانت تجرى خارج البلاط برعاية أشخاص، كما ترعاها مؤسسات حديثة مثل محطة الإذاعة القومية، والمدارس العامة والكلية. وفي الريف، الذي اعتبر طويلا مصدرا للوحى لفنون البلاط الأكثر صقلا، تظل الأنشطة الموسيقية المتنوعة وما يلحق بها من فنون أدائية تلعب دورها الحيوى فى الحياة الجاوية.

### الجاميلان Gamelan

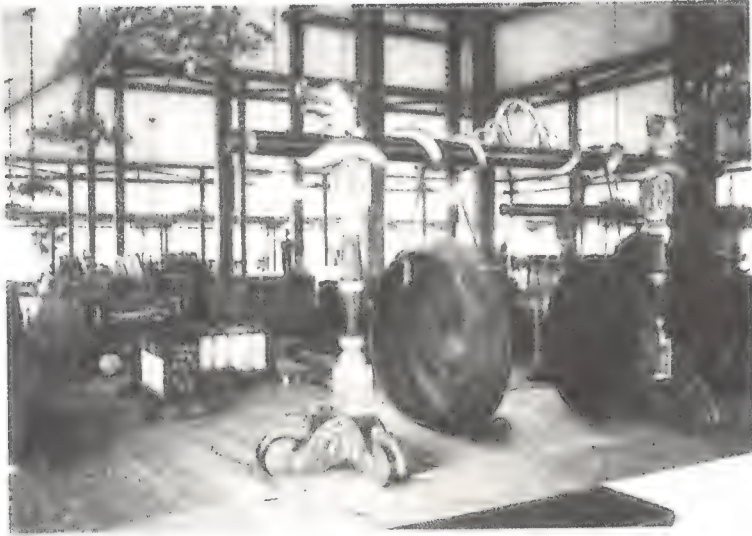
تشير كلمة جاميلان إلى مجموعة من الآلات الموسيقية تجمعها دوزنة Tuning واحدة وغالبا ما تضم أيضا أعمال الطلاء والنقوش والحليات المحفورة عليها. ومعظم الجاميلان تتكون من عدة أنواع من الشرائح المعدنية (تمثل تقريبا آلة الفيبرافون **Vibraphone** الغربية) وآلات الجونج **Gongs** المضبوطة ذات المقبض. وكلمة جونغ واحدة من كلمات إنجليزية قليلة مشتقة من اللغة الإندونيسية (وهناك كلمتان أخريان وهما كيتش **Ketchup**، وآموك **Amok**). وفى الإنجليزية قد تشير كلمة جونغ إلى أى نوع من أنواع آلات النقر الإيقاعية **Percussion**، التى تتركزذبذببات أصواتها فى مركز الآلة، بدلا عن الحرف، كالجرس. وفى لغة جاوة، تشير بصفة خاصة إلى جونغ (قرص جرسى) معلق وأكبر حجما له صرة (**Knobbed Gong**) **Boss**

(انظر شكل ٧-١) فى فرق الجاميلان. ولفظ جونج هذا عضو فى عائلة من الكلمات ترتبط بالضخامة، والعظمة، والفخامة فمقطع أجونج Agong يعنى عظيماً أو ملوكاً، كما تعنى كلمة أجينج Ageng كبيراً أو ضخماً، وكلمة جونونج Gunung جبل. وإلى جانب الجونج والآلات المعدنية الأخرى، نجد أن فرقة الجاميلان يكون لديها فى العادة طبلية واحدة على الأقل وقد نضم أنواعاً أخرى من الآلات: آلات نفخ خشبية، ووتريات، وآلات إيقاع خشبية (إكسلفونات).

وتتكون بعض فرق الجاميلان الاحتفالية القديمة من مجرد عدة أقراص جونج بمقابض وطبلية واحدة أو اثنتين. أما الجاميلان الأكثر شيوعاً فى وسط جاوة اليوم فيضم مجموعة ضخمة، تشمل آلات تتراوح من أقراص ضخمة ذات أصوات عميقة قد يبلغ قطرها ثلاثة أقدام، مع مجموعة أجراس جونج Gong-Chimes وآلات الشرائح المعدنية، وينضم إليها ثلاث طبول، وعدة فلوات من الخيزران، وسيتارات Zither، وإكسلفونات، مع ربابتين (من ذات الوترين).

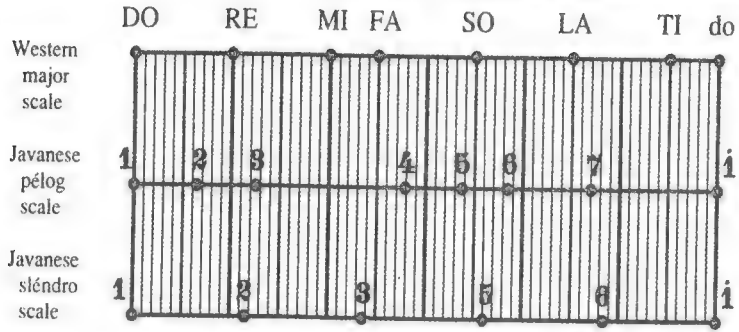
ويتم ضبط الآلات الموجودة فى فرق الجاميلان الحالية طبقاً لواحد أو اثنين من أنظمة السلالم الموسيقية وهى: السليندرو Slendro (سلين-درو Slayn-Dro)، وهو سلم مكون من خمس نغمات بينها مسافات متساوية تقريباً، وعادة ما يدون بأرقام ١، ٢، ٣، ٥، ٦، (رقم ٤)، والبيولوج Pelog (بي-لوج Pay-Log)، وهو سلم من سبع نغمات به مسافات كبيرة وصغيرة، ويدون فى العادة بأرقام ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧. وبعض أنواع الجاميلان

تكون فى سلم السلندرو كلية، وأخرى فى سلم البيلوج، إلا أن كثيراً منها يضاعف المجاميع، لتضم طقما كاملا من الآلات لكل نظام. ولا يمكن للبيانو الغربى أن يكرر أيًا من تلك الأنظمة السلمية وتبين المدونة المعدلة ٧-١ السلم الغربى الكبير **Western major scale**، الذى يتكون من مسافات النغمة الكاملة **Whole tone**، ونصف النغمة **Half tone**، وتمثلها المفاتيح الثمانية البيضاء على البيانو بدءا من دو C، فى مقارنة مع مسافات عينة لسلم سليندرو **Slendro** وآخر بيلوج **Pelog** (وتلك سلالم ليست قياسية، كما سأشرح فيما بعد).



شكل (٧-١)

جاميلان كاي **Gamelan Kai** كانيت ميسيم **Kanyut**  
 (محاولة للابتسام **Tempted to smile**) فى قصر  
 مانجكونيجاران **Mangkunegaran** . سوراكارتا  
**Surakarta** . وسط جاوة. فى مقدمة الصورة جونج أجنج  
**Gong Ageng** وجونج سيم **Gong Siyem**



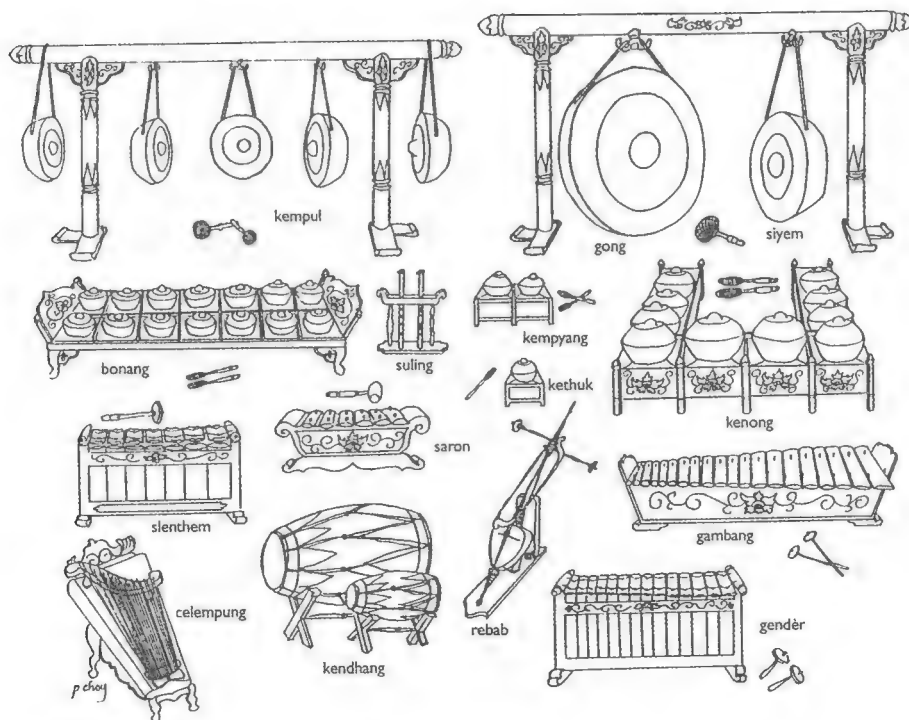
Based on measurements of *gamelan* Mardiswara (Surjodiningrat, Sudarjana, and Susanto 1972:51-53).

التدوين المعدل ٧-١ السلم الغربي وسلم السلندرو والبيلوج

(على أساس قياسات جاميلان مارديسوارا Masdiswara  
(سورجودينجرات Surjodiningrat. سودرجانا  
Sudarjana، وسوزانتو Susanto ١٩٧٢: ٥١ - ٥٣).

### التوزيع الآلى لموسيقى الجاميلان

يتنوع التوزيع الآلى لجاميلان السليندرو - البيلوج الكامل تنوعاً طفيفاً، إلا أنه عادة ما يحتوى على كل أو معظم الآلات المذكورة فى القائمة (انظر جداول الآلات على الصفحات ٤ - ٣ - ٦ - ٣). ومعظمها مبين فى شكل ٧-٢.



شكل (٧-٢)

الآلات الموسيقية لجاميلان جاوه الوسطى (الرسم لبيجي شوى Peggy Choy).

## آلات الجونج ذات الصرة Knobbed Gong Instruments

### \* الجونج آجونج Gong Agong

(الجونج الملوكي) أكبر أنواع الجونج المعلق. ويتم تعليقه رأسياً في إطار خشبي، وتضم فرقة الجاميلان واحداً أو اثنين منه؛ وعادة ما يطلق عليه جونغ Gong فقط؛ ويقرع بعصا خشبية مبطنة.



\*السييم Siyem (سى — يوم — See-Yuhm)

جونج معلق متوسط الحجم: وعادة ما تضم فرقة الجاميلان من واحد إلى أربعة منه.

\*الكيمبل Kempul (كوم — بول — Kuhm-Pool)

أصغر أحجام الجونج المعلق، وتضم فرقة الجاميلان من اثنين إلى عشرة منه: ويتم قرعه بعصا مبطنة.

\*الكينوج Kenug (كوه — نونج — Kuh-Nong)

أكبر أنواع جونج القدر Kettle Gongs ويرتكز أفقياً على قواعد خشبية. ويبلغ عدده من اثنين إلى اثني عشر في فرقة الجاميلان: ويتم قرعه بعصا مبطنة.

\*الكيتوك Keethuk (كوه — توك — Kuh - Took)

جونج قدر صغير ويخصص واحد لكل سلم موسيقى ويتم قرعه بعصاه مبطنة.

\*الكمبيانج Kempyang (كوم — توك — Kuh - Took)

مجموعة من جونج القدر. مخصصة لسلم البيلوج Pelog ويتم قرعها بعصاه مبطنة.

\*بونانج بارونج Bonang (بو — باهنج با — رونج - Bo-Nahng ba-

(Roong

مجموعة من عشرة إلى اثني عشر — أو أربعة عشر جونجاً ترتكز رأسياً على صفيين متوازيين من القواعد الخشبية، ولكل سلم مجموعة واحدة:

وغالبا ما تسمى بونانج Bonang فقط. ويتم قرعها بعصوين مبطنتين. وتشير كلمة بارونج Barung إلى النطاق الصوتي Register المتوسط أو المنخفض.

<sup>9</sup>بونانج بانيروس Bonang Panerus (با - نوه - روس Pa-Nuh-  
(Roos)

أصغر أعضاء عائلة البونانج: وهو مثل البونانج بارونج يمكن ضبطه على أوكتاف أعلى. واحد لكل نظام سلمى. وتشير كلمة بانيروس إلى النطاق الصوتي الأعلى.

### الآلات ذات المفاتيح المعدنية Instruments Metal-Keyed

#### <sup>9</sup>سارون ديمونج Saron Demung

أكبر أعضاء عائلة السارون (ساه - رون Sah-Ron) Saron Family ويكون هناك ستة أو سبعة من المفاتيح المعدنية السمكة ترتكز على مرنان وعائى Trough Resonator، وعادة ما يكون هناك واحد أو اثنان منه لكل نظام سلمى: وغالبا ما يطلق عليه ببساطة ديمونج demung ويتم قرعه بواسطة مطرقة خشبية.

#### <sup>9</sup>سارون بارونج Saron Barung

مثل السارون ديمونج إلا أنه مضبوط على أوكتاف أعلى: وعادة ما يكون هناك من اثنين إلى أربعة لكل نظام سلمى: وغالبا ما يطلق عليه سارون سارون.

### \*سارون بيكينج Saron Peking

مثل السارون بارونج إلا أنه مضبوط على أوكتاف أعلى: وغالبا ما يطلق عليه بيكينج peking فقط (١).

### \*جيندر سلينثم Gender Slenthen (جوهن - ديهلر سلوهن - توهه)

( Guhn-Dehr-Sluhn-Tuhm )

عبارة عن ست أو سبع شرائح معدنية رقيقة (مفاتيح Keys) معلقة بخيوط فوق مرنانات أسطوانية مصنوعة من الخيزران أو المعدن: ويستخدم واحد لكل نظام سلمى. وغالبا ما يسمى سلينثم فقط. ويقرّع بقرص مبطن له يد.

### \*جيندر بارونج Gender Barung

عبارة عن ثلاث عشرة أو أربع عشرة من شرائح معدنية رقيقة (مفاتيح Keys) معلقة فوق المرنان: ويستخدم واحد لسلم السلندرو، واثنان لسلم البيلوج: (بيم Bem مع النغمات ١، ٢، ٣، ٥، ٦ لكل أوكتاف، وبارانج Barang مع النغمات ٢، ٣، ٥، ٦، ٧ لكل أوكتاف): وغالبا ما يسمى جيندر فقط: ويتم قرعة بقرصين مبطنين لهما أيدي.

### \*جيندر بانيروس Gender Panerus

مثل الجيندر بارونج، إلا أنه مضبوط على أوكتاف أعلى.

---

(١) ويعرف أيضا بسارون بانيروس Bonerus، وعادة ما يعزف تنويغات على الميلوديا الأصلية - المترجم.

## آلات ميلودية أخرى

### \*الجامبانج Gambang (جاهم — باهنج Gohm-Bahng)

شرائح خشبية من سبعة عشر إلى ثلاثة وعشرين (مفتاحًا) تركز على مرنان وعائى: ويستخدم واحد منها مثل الجيندر بارونج والجيندر بانيروس؛ أما إذا كان هناك واحد فقط، فإن عملية التبديل بين المفاتيح تتيح للعازف أن يجهز آلة للبيم (بسلم ١، ٢، ٣، ٥، ٦ فى كل أوكتاف) أو للبارانج (بسلم ٢، ٣، ٥، ٦، ٧): ويتم قرعه باستخدام قرصين مبطنين.

### \*السليمبونج Celempung (تشو — لوهم — بونج Chuh-Luhm)

(Poong)

نوع من السيثار Zithar يركز على أربع أرجل ويميل بزواياة حوالى ٣٠°. وله من عشرين إلى ستة وعشرين وترًا تنتظم فى عشر إلى ثلاثة عشر مسارات مزدوجة (مثل جيتار به اثنا عشر وترًا): ويستخدم منه واحد مع السلندرو، وواحد أو اثنين للبيلوج (قارن الجامبانج) ويتم غز الأوتار بالأصابع.

### \*السيتر Siter (سى — توهى Si-Tuhr)

سيثار أصغر حجمًا، يركز على الأرض أو على قاعدة أفقية. له من عشرة إلى ستة وعشرين وترًا تنتظم فى مسارات مفردة أو مزدوجة double courses. يستخدم منه واحد للسلندرو. وواحد أو اثنين للبيلوج (قارن الجامبانج والسليمبونج): يتم غز أوتاره بالأصابع.

\*السولينج Suling (سى - لينج See- Leeng)

فلوت مستقيم من الخيزران، واحد للسندرو، وواحد أو اثنان لليلوج مستقيم.

\*الرباب Rebab (روه - باب Ruh- Bab)

ربابة ذات وترين. واحدة أو اثنتين. لكل جاميلان.

الطبول

\* كيندهانج جيندهنج Kendhang Gedhing

(كوهن - داهن - جوهن - دينج - Kuhn - Dahng - Guhn -

Deeng)

أكبر أنواع الطبول اليدوية: لها رأسان من الجلد، يتم ربطها فى أسطوانة برميالية. تستخدم واحدة لكل جاميلان.

\* كيندهانج سيبلون Kendhang Ciblon

طبلية يدوية متوسطة الحجم: مثل الكيندهانج جيندهنج: غالبا ما يطلق عليها سيبلون فقط: واحدة لكل جاميلان.

\* كيندهانج كيتيبونج Kendhang Ketipung

أصغر أنواع الطبول اليدوية حجما، وغالبا ما يطلق عليها اسم كيتيبونج فقط، واحدة لكل جاميلان.

## \* بيدهونج Bedhung

طبلّة يتمّ قرعها بعصا طويلة، لها رأسان من الجلد يلتصقان على أسطوانة. واحدة لكل جاميلان.

والملاحظ أنه ليس هناك تنظيم قياسي standard لتلك الآلات في أثناء الأداء من ناحية المكان، فيما عدا أنها دائما ما توضع على زوايا قائمة مع بعضها البعض، مما يعكس اهتمام الجاويين بالجهات الأصلية (انظر شكل ٧-٣). وبوجه عام، تكون آلات الجونج الأكبر حجما في الخلف، بينما توضع عائلة الساروت أمامها مباشرة، وتكون طبول الكيندهانج في المنتصف. وتعكس أوضاع الآلات مدى ارتفاع أصواتهن النسبي ووظائفهن في أداء المقطوعات، وهو ما سنناقشه فيما بعد.

وعادة ما تتكامل آلات الجاميلان مع المغنين أنفسهم: وهم عبارة عن كورس رجالي صغير (يسمى جيرونج Gèrong) ومغنيات منفردات Soloists (بيسندهن Pesindhen). ولجاوه تقاليد مطورة للغاية في الموسيقى الغنائية دون اصطحاب، وتعمل كأداة رئيسية لدفع الشعر الجاوي قدما. وعلى الرغم من أن الجاويين قد سجلوا شعرهم الغنائي من خلال عدة أنظمة للكتابة على مدى آلاف السنين، فإن تلك الأشعار تغنى في العادة بدلاً عن تلاوتها في صوت خافت أو صوت عال. وحتى الخطابات المهمة التي يتبادلها النبلاء، كانت حتى القرن العشرين، تؤلف في صورة أشعار ويتم تداولها كأغان. ورغم أن النظام البريدي قد ألغى تلك العادات، فإن الموسيقى الغنائية، سواء مع اصطحاب من الجاميلان، أو دون اصطحاب، ما زالت تتمتع بشعبية ضخمة في جاوة اليوم.



شكل (٣-٧)

أعضاء فرقة بوجانجا لاراس كاراوتيان Pujangga Laras  
Karawitan في أثناء أدائها في حفل زفاف في إروموكو  
Eromoko. وونوجيري Wonogiri وسط جاوه ٣٠  
أغسطس ٢٠٠٦

وتتبعكس العلاقة بين الاتجاهات الغنائية والآلية في موسيقى الجاميلان الحالية في جاوة، في مجموعتين رئيسيتين للآلات: "ذات الأصوات الصاخبة Loud Playing"، وذات الأصوات اللينة الهادئة "Soft Playing" وتوحي الشواهد التاريخية أن هاتين المجموعتين كانتا مجموعتين منفصلة ولم تتحد مع بعضها سوى حديثاً منذ القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر. وعندما كانت مجموعات العزف الصاخب تصاحب المهرجانات، والمواكب، والمناسبات الصاخبة الأخرى التي تجرى في الهواء الطلق، فإنها تلتزم تماماً بالآلات فقط. أما المجموعات ذات العزف الهادئ، فكانت تصاحب التجمعات

الأكثر في العادة، وغالبا ما تكون تجمعات احتفالية في الهواء الطلق، وتتضمن الغناء أيضا. وحتى اليوم، فإن أسلوب الأداء يميز تلك التجمعات.

وفي أسلوب العزف الصاخب، لا يتم استخدام سوى الطبول وآلات معدنية أكثر صخبا (انظر العمود الأيسر في الجدول ٧-١). وفي أسلوب العزف الهادئ، فإن تلك الآلات، أو معظمها، تؤدي أدوارها مع الأصوات الغنائية في نغمة وهدهوء كما هو موضح في العمود الأيمن من نفس الجدول.

جدول رقم ٧-١ مجموعتا الآلات الموسيقية للجاميلان

آلات العزف الهادئ	آلات العزف الصاخب
جيندر بارونج	جونج أجينج
جيندر بانيروس	سليم
جامبانج	كبول
سيلبمبونج	كينونج
سيتار	كيتيوك
سولينج	كيمبيانج
ربابة	عائلة البونانج
	عائلة الساروف
	عائلة الكينهانج
	بيدهوج



## إنشاء الجاميلان

البرونز Bronze هو المعدن المفضل لصانع آلات الجاميلان، لمتانته وقدرته على التحمل، إلى جانب ثراء جرسه الصوتي وحلاوته. كما يستخدم النحاس الأصفر Brass والحديد أيضا، خصوصا في المناطق الريفية، وهما أرخص كثيرا من البرونز ويسهل ضبط الآلات المصنعة منهما إلا أنهما أقل في رنينهما (الصوت الجهورى Sonorous). وآلات الجاميلان البرونز لا يجرى صبها (سباكة Cast) بل تصنع بالطرق Forged (حدادة) من خلال سلسلة من العمليات المعقدة. وعلى الرغم من أن عامل المعادن في كثير من المجتمعات يحتل مكانا متواضعا، فإنه في جاوة يتمتع بمكانة كبيرة طبقا للتقاليد. فتصنيع الآلات من البرونز بالحدادة لا يتطلب فقط مهارة عالية، بل إنه يتضمن أيضا مضامين ودلالات تأملية استبطائية Mystical - ويسود هناك اعتقاد أن من يعمل في المعادن، ويحول النحاس المصهور مع القصدير (المعدنان اللذان يكونان سبيكة البرونز) إلى آلات تخرج أصواتا، فإنه يتعرض بصفة خاصة إلى قوى خطيرة في عالم الأرواح. ولهذا السبب نجد الحدادين يقومون بتجهيزات طقسية وقد تتلبسهم شخصيات أسطورية في أثناء عملية الحدادة والطرق. ويتحول رئيس الحدادين طقسيا إلى "بانجي Panji"، وهو بطل جاوى أسطوري قوى. كما يتحول صبيان الحداد إلى عائلة وخدم لبانجي (انظر بيكر 1988 Becker، كونست 1973: 138).

وقد تتطلب أكبر آلات الجونج شهرا من العمل الشاق وحمولة شاحنة من الفحم اللازم لإيقاد النيران اللازمة لصهر المعدن. ولا يقوم الحداد بعمله

إلا بعد القيام بطقوس مناسبة تشمل تأملات وأدعية وصياما، وتجهيز قرابين لصناعة جونج كبير. وتتم معالجة البرونز بالطرق وإعادة التسخين عدة مرات حتى تنتهى عملية تشكيله على هيئة جونج كبير بصرة. وقد يبلغ مقاس قطره أكثر من ثلاثة أقدام. وإذا ما حدث أى خطأ فى ضربات المطارق، وقد يسبب ذلك شرخا فى جسم الجونج، ويجب فى تلك الحالة إعادة العملية برمتها.



شكل (٧-٤)

موسيقيون يعزفون نوعا من الجاميلان يدعى كيا كانيوت  
ميزيم Kya Kanyut Mèsem - فى قصر مانجونيجاران  
Mangkunegaran - سوراكارتا Surakarta - وسط  
جاوة فى الأمامية من الصورة سارون وكيمبل، وجونج إلى  
اليسار، وإلى اليمين سارون بيكنج وبوتانج.

## هوية الجاميلان Gamelan Identity

غالبا ما تقدم موسيقى الجاميلان، خصوصا عندما تكون من خلال مجموعة ممتازة، من آلة أو اثنتين جونج كبيرتين من البرونز، في جو يسوده احترام عميق، ويتخذ صفة الطقس الدينى، مع تقديم العطايا فى أمسيات الخميس (بداية اليوم المقدس لدى المسلمين).

وحديثا بدأ موسيقيو الجاميلان فى المزاجية بين الضبط الدقيق **Precise Tuning** للآلات والتصميمات الزخرفية، فقد أصبحت كل موسيقى جاميلان تشكل مجموعة منفردة، حيث قد تبدو آلاتها وأصواتها نشازا ضمن مجموعة أخرى. ومن قبل كان ممنوعا حتى محاولة استنساخ ضبط وتصميم لآلة من آلات جاميلان القصور، حيث كانت تحفظ خصيصا للحاكم وترتبط ارتباطا مباشرا بسلطاته.

ولا ينبع التنوع فى عملية ضبط (دوزنة) آلات الجاميلان بالتأكيد من إحساس عرضى بالدرجة الموسيقية **Pitch** بين الموسيقيين الجاويين وصانعى الجاميلان، بل على العكس، فهم يوجهون عناية كبيرة لإعادة ضبط آلاتهم من حين لآخر وصولا لنوع من الدوزنة يرضيهم — وهى دوزنة يرون أنها تتناسب الحالة الفيزيائية للآلات وذوق صاحب الآلة. وعلى سبيل المثال، فقد قضيت شهرا مع أحد ضابطى الآلات، واثنين من مساعديه، وأحد خبراء الموسيقى وهم يحاولون الوصول تدريجيا إلى اتفاق جماعى حول ضبط مقبول، وعندئذ قاموا بتغيير ضبط كثير من آلات الجونج البرونز والآلات

الشرائح المعدنية، وذلك من خلال عملية ممتدة من الطرق **Hammering** والبرادة **Filing** — وكلها كانت تتم يدويا. والبرونز لديه خاصية لافتة للنظر، حيث يمكنه تغيير ضبطه خلال عدة سنوات بعد عملية تشكيله بالطرق، وتبدو أكثر صقلا على مدار السنوات الثلاثين التالية، حتى يستقر أخيرا على ضبط معين. وقد يبدو أن غياب أى ضبط معيارى قد يؤدي إلى نوع من الفوضى الموسيقية، إلا أن تأثيرها الحقيقى يكون بسيطا.

### السياقات الأدائية للجاميلان

رغم التغييرات التى شكلتها المؤسسات الحديثة فى سياقات صناعة الموسيقى، والطرق التى يتم استيعاب الموسيقى بها، سنجد أن الموسيقى الجاوية ترتبط على نحو أكثر قربا مع الفنون الأدائية الأخرى، كما أنها أكثر ارتباطا وحميمية مع مظاهر الحياة الأخرى من فنون الغرب. وحفلات موسيقى الجاميلان، بما لها من جمهور يجلس فى هدوء وقد أصاخ السمع للموسيقى بانتباه تام، فقد أخذت فى الظهور حديثا، وغالبا ما تقدم أعمالا تجريبية جديدة. وفى نحو مغاير، هناك عروض لموسيقى جاميلان تقليدية يمكن استيعابها على أحسن وجه كأحداث اجتماعية تضم موسيقى جاميلان. وعادة ما تعرض تلك الموسيقى إحياء المناسبة لها أهمية طقسية، كميلاد، أو ختان، أو زفاف. وغالبا ما ترعى العائلة مثل تلك المناسبات وتدعو الأقارب والجيران، وترحب بالضيوف الآخرين الذين قدموا للمشاهدة والاستماع. وتقدم الأطعمة للضيوف الذين يستمتعون بأواصر الصلات الاجتماعية خلال المناسبة فى حرية. ولا يتوقع أحد أن الضيوف سيلتزمون الهدوء أثناء الأداء أو ينصتون إلى الموسيقى "وكان على رؤوسهم الطير" كما يحدث فى حفلات

الكونسير في الغرب، بل يكون هناك مشاركة احتفالية بالمناسبة الاجتماعية (رغم عزف الموسيقى بعناية فائقة) حيث يسود جو من الحيوية "رامى Ramé" في نوع من التفاعل الإيجابي. أما الهواة الجادون بين الضيوف فيسألون عن مقطوعاتهم المفضلة وقد يتابعون بكل اهتمام أداء الفرقة أو مغنٍ بعينه أو عازف في أثناء أدائه، إلا أنهم مع ذلك لا يفقدون تواصلهم مع الحاضرين. ورغم أن الموسيقى تكون موجهة لإمتاع الموجودين (دون رقص أو دراما)، فهي تلعب دوراً طقسياً **Ritual Function** أيضاً، لكي تحافظ على التوازن المطلوب عند منعطفات في حياة شخص ما أو المجتمع.

وكثيراً ما تؤدّى موسيقى الجاميلان كمصاحبة للرقص أو الدراما المسرحية — وعادة ما تكون رقصات لفرق نسائية ذات مستوى رفيع، ويطلق عليها سريمبي (سريم — بي Sreem - Pee) أو بيدهايا Bdehaya (بوه — دو — يو Buh - Daw - Yaw) (انظر الشكلين ٧-٥، ٧-٦) وقد تصاحب رقصة غزلية عابثة لراقصة منفردة، أو رقصة حربية نشطة أو أمسية درامية مستقاة من التاريخ الجاوى الأسطوري. وهناك قائمة بالأنواع التقليدية التي يجرى أدائها حالياً في وسط جاوه مع مصاحبة من موسيقى الجاميلان وقد تستغرق وقتاً طويلاً. وبعضها يقدم أساساً من منطلق تجارى، حيث يدخل الجمهور بتذاكر، كما أن هناك العروض الاحتفالية الأخرى.

أما العروض التي تحتل أعظم قدر من التقدير لدى معظم الجادين، وغالباً ما تقدم فقط في مظاهرة احتفالية، فهي مسرح خيال الظل بالعرائس ويطلق عليه "وايانج كوليت Wayang Kulit" (بشكل ٧-٧، ٧-٨)، وله جذور تمتد لما لا يقل عن ألف عام.



شكل (٥-٧)

راقصات يؤدين رقصة بوجوكوسومان Pujokusuman في  
محافظة يوجياكارتا Yogyakarta جاوه — رقصة بلاط  
نسائية "سريمبي Srimpi"

ويستهل عرض خيال الظل بالعراس بافتتاحية من موسيقى الجاميلان عندما يهبط المساء، وعادة ما تستمر مثل تلك العروض حتى الفجر. حيث تمتد شاشة وفوقها مصدر ضوء، وتكون العراس على الجانبين، ويقوم كبير محركى العراس، ويدعى دهلانج dhalang (معظم محركى العراس من الذكور) بتحريك جميع العراس، مع قيامه بدور الراوى، وإلقائه للحوار، والغناء، وفي نفس الوقت يوجه الموسيقيين لمدة ثمانى ساعات دون استراحة.

وعلى الرغم من أن الموسيقيين لا يعزفون طوال الأمسية، فإنهم لابد أن يظلوا دوما على أهبة الاستعداد للاستجابة إلى إشارة من محرك العراس، فهو يقود الموسيقيين ويؤكد نبذة الأداء الدرامى من خلال تنويعات فى الأنماط الإيقاعية، وتراه يضرب الهيكل الخشبى chest المحيط بالعراس بيده اليسرى، ويقوم فى نفس الوقت بتغيير الشرائح المعدنية المعلقة فى حافة الهيكل. وإذا ما كان يمسك العراس بكلتا يديه، فهو يستخدم قدمه لإعطاء تلك الإشارات. ويشير كل ذلك إلى أن مثل ذلك الفنان لابد أن يمتلك مهارات عالية كمحرك، ومخرج، ومغن، وراوى حكايات.

ولا يقدم معلم العراس مسرحية كتبها مؤلف مسرحى معروف، بل يطرح معالجته الشخصية للقصة الأساسية — وعادة ما تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بنسخ يؤديها محركو عراس آخرين، إلا أنها لا تكون طبق الأصل على الإطلاق.

وقد تكون القصة فقرة شبييرة من الراماينا Ramayana<sup>(١)</sup> (راه - ماه - ياه - ناه - راه - ماه - ياه - ناه) أو المهابهاراتا Mahabharata<sup>(٢)</sup> (ما - هاه - باه - راه - تاه - راه - باه - ماه)، وهى ملاحم من أصل هندى تم تطويعها وتحويلها فى كثير من مناطق جنوب شرق آسيا، وقد عرفت فى جاوه منذ ألف سنة.

وفى أثناء عرض عرائس خيال الظل، تعزف الجاملان مقطوعات مأخوذة من ذخيرة موسيقية ثرية، لا ترتبط بمسرحية واحدة، وكثير منها يجرى عزفه فى سياقات أخرى أيضا. والموسيقى الممتاز يكون لديه معرفة بالقطع، إلا أنها بوجه عام ليست مستقرة تماما، بل تتغير مثل مسرحيات العرائس. وتوجد كنوعيات عديدة لبعض تلك المقطوعات على المستوى الإقليمى، وعلى مستوى أفراد. أما النقطة الأكثر أهمية فهى أن صميم المفاهيم التى تشكل ما يعرف بالجندهننج Gendhing (جوهن - دينج - Guhn - Deeng) أى مقطوعة جاميلان Gamelan Piece، أو مؤلف موسيقى جاميلانى Gamelan Composition، تختلف عن الفكرة العامة عن المقطوعات الموسيقية فى الغرب، وعلى نحو خاص، فى نطاق التقاليد الكلاسيكية الغربية.

(١) ملحمة شعرية سنسكريتية قديمة، وإحدى أكبر ملحمتين في الهند. والأخرى هي المهابهاراتا، وتصور واجبات العلاقات، والشخصيات المثالية كالخادم المثالي، والشقيق المثالي، الزوجة المثالية، والملك المثالي. وراما ويانا تعنيان الذهاب والتقدم وترجم إلى رحلة راما وهي تتكون من ٢٤٠٠٠ بيت، وتقع في سبعة كتب وتقص سيرة راما وهو تجسيد للإله فيشنو Vishnu، الذي اختطف الشيطان ملك لانكا زوجته سيتا Sita — انظر بعده — المترجم.

(٢) تحكى عن حرب الكروثشيترا kurukshetra ومصير كوارافاس kauravas، وباندافاس pandavas وتحوى مضامين فلسفية مكثفة — والاسم معناه القصص الكبرى لأسرة بهاراتا bharata. ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع ق.م. ويبلغ عدد أبياتها الشعرية ٢٤٠٠٠.





شكل (٦-٧)

راقصات في قصر باكوالامان Pakualaman في محافظة  
يوجياكارتا Yogyakarta بيدهايا Bdehaya (رقصة بلات  
نسائية)، وهنا نراهن في أزياء ابتكارية.



شكل (٧-٧)

محرك العرائس كي جوندو دارمان Ki Gondo Darman يؤدي  
عرضا لعرائس الظل "Wayang Kulit" في Aski —  
أكاديمية الفنون الأدائية — سوراكارتا Surakarta.

## موسيقى الجاميلان: عرض الجيند هينج الجاوى Javanese Gendhing

لكى نفهم ماهية الجيند هينج الجاوى، نجد أنه من الأوفى أن نبدأ بالتعرف على واحد من تلك العروض بالتفصيل — كيف يتم تصويره وكيف يمكن تحقيقه فى عرض مسرحى. ولنستمع إلى البوباران Brbaran "Kembang Pacar" (القرص المدمج ٢٠، تراك ٢١). وتلك المقطوعة من الشريط رقم ١ حصلنا عليها فى جلسة تسجيل فى يوجيما Yogyma مع بعض الموسيقيين من نوى المكانة الرفيعة المرتبطين بالبلاط. وقد تم عزفها على جاميلان من البرونز فى منزل واحد من أشهر الراقصين ومصممي الرقص Choreographers وهو ر.م سودارسونو Soedarsono ، الذى أنشأ الأكاديمية القومية للرقص (ASTI) فى يوجيا Yogya، وقد تقاعد حديثاً من منصبه كعميد للمعهد الإندونيسى للفنون (ISI).

### القرص المدمج ١٢:٢

البوباران "Kembang Pacar" كيمبانج باكار  
'Pacar' (الزهرة الحمراء). بيلوج باثيت نسيم  
(Pelog Pathet Nem ٥: ٥). موسيقى  
جاميلان جاوية فى أسلوب العزف الصاخب  
بأدائها موسيقيون تابعون للبلاط الملكي فى  
يوجياكارتا Yogya Karta. تسجيل ميدان ل  
ر. أندرسون ساتون R. Anderson Sutton  
يوجياكارتا — جاوا — أندونيسيا — ١٩٨٠.

لاحظ أن الموسيقى مثال لأسلوب العزف الصاخب من أولها لآخرها، فى سلم بيلوج Pelog، وفى مسافات صغيرة وكبيرة. ويستخدم ذلك النظام السلمى النغمات ١، ٢، ٣، ٥، ٦، وأحياناً ما يضم النغمة ٤، إلا أنه لا

يحتوى على سابعة. ويشير الجاويون عادة إلى الجيند هينج ببنيتهنم الشكلية Formal Structure، وفى تلك الحالة يعنى البوبات (نوو — باه، ران، Booh-Bah-Ran)؛ ويعنى ١٦ ضربة لكل جونجان Gongan، 4 خبطات كينونج Kenong لكل جونجان؛ واسم الميلوديا الخاصة هنا "كيمبانج باكار Kembang Pacar" (كوم — باهينج باه — تشار Kum-Bahng pah-Char)؛ نوع من الزهور حمراء اللون)؛ والنظام السلمى بيلوج pelog، والفئة المقامية Modal Category (بائيت نيم Pathet Nem) باه — توهت — نوهم {Pah- Tuht-Nuhm}.

وماذا عن بنية Structure تلك القطعة؟ وكيف تبدو — أو على نحو أكثر دقة؟ هل كان أسلوب تنظيم الأصوات المستخدمة يتيح أن يبدو على هذا الشكل؟ ما لم تكن تلك الأصوات متصلة مباشرة بالمقطوعة السابقة فى تتابع يظهر على شكل توليفة موسيقية Medley<sup>(١)</sup>، ومن ثم يبدأ الجيند هينج الجاوى بمقدمة تعزف فيها البونانج Bonang منفردة (وتسمى بوكا Buka) ويقوم بالعزف المعلم والموسيقى الشهير "باك ساسترا بوسستاكا pak sastrapustaka" (١٩١٣ - ١٩٩١). راجع دليل الاستماع بانتباه لتوقيات مختلف الأقسام.

وخلال المقطع الأخير، يرتبط البونانج بطبليتين "كيندهانج جيندهينج Kendhanggendhing"، ويعزفها طبال واحد (كما جرت العادة) إلا أنه فى

(١) أطلقت كلمة "الطورلى الموسيقى على تلك التوليفة النغمية فى القرن الماضى، إلا أن الموسيقيين يفضلون كلمة "ميدلى" — المترجم.

تلك الحالة يعزفهما طبال وكييتيونج Ketipung البلاط "باك كاويندرو Pak Kawindro". ويؤدي الطبال في الجاميلان الجاوى دور قائد الأوركسترا، فهو يضبط نبض الإيقاع Tempo والديناميكية Dynamic (المستويات النسبية بين الصخب Londness واللين Softness). ولا يحتاج القائد (أو القائدة) هنا إلى أن يراه الموسيقيون، لأن عملية القيادة تتم برمتها من خلال إشارات سمعية Aural Symbols. ولا يقف الطبال أمام الفرقة بل يكون جالساً وسط أفرادها ومقتصداً تماماً في توجيهاته.

ورغم أننا قد تعرضنا للنقاش لعملية اختيار البوباران "كيمبانج باكار Kembang pacar" في جلسة التسجيل هذه، فإن الموسيقيين المتمرسين يدركون هوية الجيند هينج من مجرد المقدمة ولا يحتاجون لمعرفة أى مقطوعة سيتم أدائها. وقد يؤدي عازف البونانج (أو أى موسيقى آخر يؤدي المقدمة) المقدمة للمقطوعة المناسبة ويتوقع من الموسيقيين الآخرين أن يتبعوه. وعند نهاية المقدمة، يلحق به باقى أفراد الفرقة (أو معظمهم)، وتسمع ضربات الجونج الكبير، ليبدأ الجرم الرئيسى للجيند هينج.

ويقوم إنشاء ذلك الكيان الرئيسى على مبادئ التوازن، والتقسيم الفرعى الثنائى Binary (Duple) Subdivision، والأسلوب الدائرى التكرارى<sup>(١)</sup>. والميزان الإيقاعى الرئيسى ووحدة الميلوديا فى الجيند هينج عبارة عن عبارة يطلق عليها "جونجان Gonggan". وفى معظم أجزاء الجيند هينج تكون تلك العبارات ذات طول منتظم تحده الضربات الإيقاعية للبالونجان Balungan،

---

(١) على غرار صيغة الروندو rondo فى نهاية الكونشرتو الغربى — المترجم.

والجزء الميلودي عادة ما يؤديه السلينتم Slenthem وعائلة السارون (انظر رسومات الآلات على الصفحات السابقة) وغالبا ما تكون دائما على النحو التالي: ٨ ضربات، ١٦ ضربة، ٦٤ ضربة، ١٢٨ ضربة، ٢٥٦ ضربة. (وفي أنواع المقطوعات التي تشكل ركيزة لمصاحبة الأحداث الدرامية، كما سنرى فيما بعد، تكون الجونجان بأطوال غير منتظمة، وفي تلك الحالة يتم تحديد الوحدة المنتظمة بدلا عن ذلك بجونج أصغر من نوع الكمبول (Kempul).

دليل الاستماع بانتباه

بوباران "كيمبانج باكار"

"Bubaran "Kembang Pacar

الأسطوانة المدمجة ٢: ٢١

قراءة العداد	التعليق
بوكا (Buke)	(مقدمة)
0:02	يبدأها بونانج بارونج.
0:05	يلحق بها كيندهانج ويبطئ النبض الإيقاعي.
0:10	تلحق باقي الآلات، ويحدد الجونج نهاية البوكا.

الإفادة الأولى بالجرم الرئيسى للمقطوعة

تبدأ الجونجان الأولى (العبارة الرئيسية).	0:11
تبدأ الجونجان الثانية.	0:24
تبدأ الجونجان الثالثة.	0:37
تبدأ الجونجان الرابعة.	0:51

الإفادة الثانية بالجرم الرئيسى للمقطوعة

تبدأ الجونجان الأول.	1:04
تبدأ الجونجان الثانى.	1:16
تبدأ الجونجان الثالث.	1:30
تبدأ الجونجان الرابع.	1:44

الإفادة الثالثة بالجرم الرئيسى للمقطوعة

تبدأ الجونجان الأول.	1:56
تبدأ الجونجان الثانية.	2:07
تبدأ الجونجان الثالثة.	2:18
تبدأ الجونجان الرابعة.	2:29
يبدأ النبض الإيقاعى فى التباطؤ تجاوبا مع الكيندهانج.	2:30
الجونج النهائى يضرب علامات تشير إلى انتهاء ذلك الأداء.	2:49

ويقوم الكينونج بإجراء تقسيمات فرعية في الجونجان حيث يكون عبارتين أو أربع أقصر من العبارات المعتادة، وتلك بدورها تنقسم إلى كمبيول Kempul، كيتوك kethuk، ويتم ذلك أيضا في بعض المقطوعات الأكثر طول "كيمبيانج kempyang".

ومحصلة تلك المبادئ الإنشائية تظهر في شكل من نمط إيقاعي متشابه في صورة نقرات تتكرر بصفة مستمرة حتى تسرى إشارة التوجيه السمعية Aural Signal من الطبال أو بإحدى الآلات الميلودية الرئيسية (بونانج في أسلوب عزف صاخب، أو ربابة في عزف لين) لتوجه العازفين نحو إنهاء المقطوعة أو الانتقال إلى مقطوعة أخرى. وبينما نجد أنه لا بد لمؤلفي الموسيقى في الغرب أن يعطوا توجيهات واضحة وصريحة للعازفين لإعادة جزء ما (وغالبا يكون ذلك بإشارات إعادة مدونة)، نجد أن التكرار في أداء الجامبلات الجاوى أمر مفروغ منه.

وإذا كنا نستخدم مصطلح "عبارات Phrases" في وصف الموسيقى، فنحن نستعير اللفظ من عالم اللغة، وفي اللغة الجاوية نراهم يطلقون على الجملة Setence لفظ جونجان Gonggan ويتصورون أجزاء التقسيم الفرعى بصفتها ترقيين Punctuation<sup>(١)</sup> في خيالهم. وللبوبوران Bubaran "كيمبانج باكار" Kembang Pacar، وبعد ضربة الجونج عند نهاية المقدمة، سنجد أن نمط ترقيين الجونج الموضح في نمط التدوين المعدل ٧-٢ يتكرر طوال المقطوعة (انظر دليل الاستماع بانتباه لضبط التوقيت للتتابع الإيقاعي في ذلك الأداء منذ المقدمة وخلال الإفادات الثلاث من الجونجات الأربعة).

---

(١) أى استخدام النقط والفواصل لتوضيح المعنى — المترجم.

t = kethuk  
N = kenong  
P = kempul  
G = gong or siyen  
w = rest  
. = one beat in balungan melody

t w t N t P t N t P t N t P t N G

### التدوين المعدل ٧-٢

نمط الترقيين المتشابك

#### Interlocking punctuation pattern

ويلاحظ أن توزيع الزمن الإيقاعي Time لضربات الترقيين Punctuating Beats يكون متساوياً، إلا أن درجة النبرة أو التوكيد Stress أو ثقل الضربة ليس كذلك (حتى ولو لم يكن هناك أى ضربة أعلى Louder من أى ضربة أخرى على نفس الآلة). ويشعر المستمعون الجاويون بالتتابع الآلى لمستويات النبرة (التدوين المعدل ٧-٣) على أساس مستويات التقسيم الفرعية.

#### SUBDIVISIONS

full gongan:

1st level:

2nd level:

3rd level:

beat no. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(wk = weak; md = medium; str = strong; xstr = very strong)

### التدوين المعدل ٧-٣

مستويات النبرة (التوكيد) فى نمط الترقيين



والضربة Beat الأقوى فى التى تتطبق مع أكبر وأعمق علامة للعبارة الصادرة، وهى الجونج (G)، والكينونج (N) Kenong عند نهاية العبارة. وقد يقوم المستمع الجاوى بعدها على النحو التالى: واحد، اثنين، ثلاثة، أربعة، وهكذا، حيث تكون أقوى ضربة فى السادسة عشرة. وتلك هى الضربة الوحيدة التى تتطبق فيها آلتا الجونج الاثنتان. ويعمل ذلك التطابق على تحرير التوتر الإيقاعى الذى تكون خلال مسار الجونجان Gogan، مما يعطى إحساسا بالاسترخاء.

ورغم أننا فى الغرب قد ننبذ مقولات أو وقائع من قبيل الصدفة أو التطابق coincidence، فإنه فى جاوه سنجد أن تزامن حدوث عدة وقائع فى آن واحد وتماثل أيام الأسبوع مع التواريخ (مثل يوم الجمعة الثالث عشر عندنا) ، قد يكون له معان عميقة. وليس من الشائع أن تحدد يوما مناسباً للزفاف، أو للانتقال من منزل، وذلك على أساس أن تطابق يوم بعينه فى الأسبوع ذى السبعة أيام مع يوم معين فى أسبوع السوق الجاوى ذى الأيام الخمسة، وذلك بدوره يقع فى نطاق شهر جاوى معين (طبقا لتقويم الشهر القمري lunan calenger وليس التقويم الشمسى solar calendar المستخدم فى الغرب). والأحداث المتزامنة، التى قد تبدو غير مرتبطة ببعضها لدى الغربيين (ومن ثم لا معنى لها) — مثل تغريد طائر معين بينما يكون هناك شخص ما يقوم بنشاط معين — قد تفسر فى جاوه كفال أو نذير omen مهم.

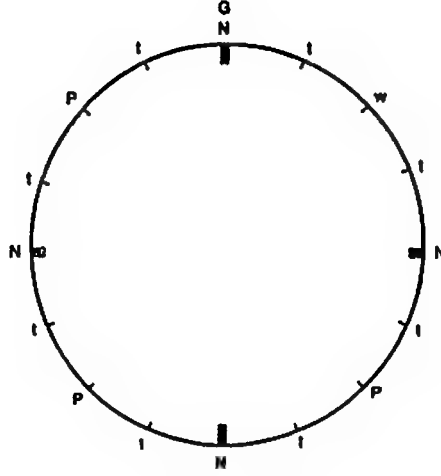
وتتعكس مثل تلك الرؤى الراسخة عند التعامل مع العالم الطبيعى فى إنشاء موسيقى الجاميلان، حيث يكون التطابق محوريا لتماسك الموسيقى. أن

صدور صوت الجونج مع الكينونج Kenong يكون علامة على اللحظة الموسيقية ذات الثقل الأعظم، وهو النقطة الوحيدة التي قد ينتهي عندها الجيند هينج . ومن ناحية أخرى فالنقط الأقل تطابقا هي الأخرى لديها ثقل. فإذا ما أخذنا في اعتبارنا المقطوعة الموسيقية بدلالة ميلوديا البالونجان Balungan، فإن أقوى تأكيد يأتى عند تطابق ضربات البالونجان مع الكينونج. وفي مقطوعات من نوات الجونجان الأكثر طولاً (وعلى سبيل المثال، ٣٢، ٦٤، أو ١٢٨ ضربة) ، سنجد أن كثيرا من ضربات السارون لا تتطابق مع أى جونج ترقين، مما يجعل كل ضربة كينونج، بل كل ضربة كيتوك Kethuk وكأنها لحظة من التوتر والاسترخاء اللحظي.

وقد مثلت عالمة الموسيقىولوجيا الإثنية جوديث بيكر Judith Becker<sup>(١)</sup> وتلميذها السابق ستانلي هوفمان Hoffman stanely الإنشاء الدوري Cyclic Strucline للجيند هينج بتوقيع أنماط على دائرة، مع ربط زمن انسياب الموسيقى مع المسار المتكرر الذي يرسمه عقربا الساعة. وهكذا يمكن تدوين النمط المستخدم في بوباران " كيمبانج باكار kembang Pacar" على النحو المبين في التدوين المعدل ٧-٤.

---

(١) خبيرة في موسيقى الجاميلان. دكتوراه في الموسيقى من جامعة متشيجان. شاركت في إنشاء مركز الدراسات الأدائية الدولي، كما كانت مديرة لمركز الدراسات الجنوب شرق آسيا — لها مؤلفات عديدة — وقادت بحثا ميدانية في إندونيسيا وميانمار (بورما) — المترجم.



التدوين المعدل ٤-٧

نمط الترقين لبوباران Bubaran "كيمبانج باكار Kembang Pacar" على شكل دائرة.

ولدى بيكر حجة مقنعة بأن الإنشاء الدائري للجيند هينج الجاوى يعكس مثابرة المفاهيم الهندية البوذية فى تناول الزمن، وتلك المفاهيم قدمت إلى جاوه خلال الألفية الأولى، ولم تُلغ كلية بعد اعتناق الإسلام. (المناقشة تلك النظرية، انظر هوفمان 1979 Hoffman، بيكر 1979 Becker، وعلى نحو خاص بيكر ١٩٨١) وفى أداء كثير من المقطوعات اليوم، يكون للعازفين على معظم آلات الترقين **Punctuating Instruments** الحرية فى اختيار الدرجة الموسيقية **Pitch**. ويتحدد اختيارهم عادة بنغمة ميلوديا البالونجان **Balungan**، التى تعزف متزامنة، أو التى سيتم توكيدها فى العبارة التالية. إلا أنه عند الأداء بأسلوب عزف صاخب، نجد أن الموسيقيين أحيانا ما يستخدمون درجة واحدة طوال المقطوعة، وبالعكس ذلك ممارسة قديمة، عندما كان لكل جاميلان كيمبل **Kempul** واحدة، مع واحدة أو اثنتين من الكينونج

**Kenonge**. وهنا يجد الموسيقيون الحرية لاختيار تلك الممارسة القديمة، وهم يستخدمون النغمة ٦ فى الكيمبل طوال المقطوعة مع كينونج خاص على النغمة ٥ فى الأوكتاف الموجود تحت الكينونج الآخر، أما الكيتوك **Kethuk**، كما هى العادة فى يوجيا **Yogya**، فيتم ضبطه على النغمة ٢. ويختار عازف الجونج أن يصدر صوت الجونج أجونج **Gongageng** للضربات الأولى والأخيرة فقط، وإلا فإنه يعزف جونج سيم **Gong Siyem** أصغر حجماً ومضبوط على النغمة ٢.

وننقل الآن لاستعراض ميلوديا ألتى سارون **Saron** وسلينثم **Slenthem**، وتدون طبقاً لجدول التدوين المعدل ٧-٥. والنظام المعمول به هنا وفى كل مكان فى هذا الفصل هو التدوين بالأرقام **Cipher Notation**، وهو شائع الآن فى وسط وشرق جاوه. وتشير النقط بدلا عن الأرقام إلى استطالة النغمة السابقة<sup>(١)</sup> ووضع نقطة تحت الرقم يشير إلى الأوكتاف الأسفل، ونقطة فوقه تشير إلى الأوكتاف الأعلى. وغالبا ما يكون هناك فراغ زائد أو فراغان بعد مجموعة من أربع ضربات وليس الأولى. واليوم نرى كثيرا من الموسيقيين الجاويين يلجأون إلى التدوين فى أثناء الأداء وعلاوة على ذلك، فعادة ما يحتوى التدوين على ميلوديا البالونجان فقط والمقدمة، أما الأجزاء التى يتم عزفها على الآلات الأخرى، فيعاد إبداعها من خلال صلتها بميلوديا البالونجان، وتترك حرة لدرجة من التفسير الذاتى (الارتجال).

(١) يعرف ذلك فى الموسيقى بالسوستينوتو **Sostenuto** وهو الأداء بنغومة مع استطالة المدة الزمنية للنوتة — المترجم.

## Introduction

(on bonang): 5 3 5 . 2 3 5 6 2 4 5 4 2  $\frac{G}{N}$  15555

## Main Body

punctuation (same each gongan):	t	w	t	N	t	P	t	N	t	P	t	N	t	P	t	N	G
1st gongan:	3	6	3	5	3	6	3	5	3	6	3	5	6	5	3	2	
2nd gongan:	6	5	3	2	6	5	3	2	6	5	3	2	5	3	5	6	
3rd gongan:	2	1	2	6	2	1	2	6	2	1	2	6	3	5	3	2	
4th gongan:	5	3	5	.	2	3	5	6	2	4	5	4	2	1	6	5	

## التدوين المعدل ٥-٧

المقدمة وميلوديا البالونجان في نظام التدوين بالأرقام  
Cipher Notation للموسيقى الجاوية.

وتتكون المقطوعة من أربعة جونجان (كل واحدة فيها بالطبع، مع نفس بنية البوباران) تعزف واحدة بعد الأخرى. وكل واحدة من الثلاثة الأولى تبدأ بمازورة يتم عزفها ثلاث مرات بالتوالي لتنتهي على نفس النغمة مثل نغمة الجونج السابقة. ومثل ذلك النوع من الانتظام يعزز التماثل المتوازن الذي يوفره إنشاء الترقين Punctuation Structure. والجونجان الرابع، الذي يقف منفردا بما فيه من نوتة استطالة Sustained Note (الضربة الرابعة) مع غياب التكرار الداخلي يشبه تماما المقدمة ميلوديا، ويؤدي مباشرة إلى الجونجان الأول رجوعا.

## القرص المدمج ٢٢:٢

عرض: ثيوبارتان كيمبانج باكوار  
Kembang Pacar بيلوج باثيت نيم  
(Pelog Pathet Nens Ji:55). لحسن  
بالونجان Bakongan مفرد، نتيجة  
إضافة لألات أخرى واحدة تلو  
الأخرى. أداء فرقة الجاميلان الجاوي  
— جامعة ويسكونسن — مانيسون —  
قيادة ر. أندرسون سوتون R.Anderson  
Sutton. مجلة في جامعة ويسكونسن  
— مانيسون — ديسمبر ٢٠٠٠.

ولكى نساعدك عزيزى القارئ فى تمييز أصوات مختلف طبقات الترقين والحن فى هذه المقطوعة، فلنستمع إلى التسجيل الذى يقوم به طلبة فى فرقة أداء الجاميلان الجاوى بجامعة ويسكونسن - ماديسون، الذى سستمع فيه أولاً لحن البالونجان، ثم الأجزاء الأخرى المضافة واحدة تلو الأخرى (القرص المدمج، تراك ٢٢). ولاحظ أنه لما كان ضبط (دوزنة Tuning) الجاميلان غير قياسى Not Standardized، فإن نغمات البيلاج Pelog الدقيقة فى الجاميلان الذى تسمعه على تراك ٢٢ فى الأسطوانة المدمجة ٢، تختلف اختلافاً بينا عن تلك التى للجاميلان فى تراك ٢١ على الأسطوانة المدمجة ٢، ولا يعتبر أى منهما نشازاً، بل هما مختلفان فقط.

وقد عُزفت الميلوديا رباعية الجونجان Four- Gongan Melody من البوباران "كيمبانج باكار Kembang Pacar" للمرة الأولى منفردة دون ترقين Punctuation، وطبلة، أو معالجات وتنويعات Elaborations. وكلما يتكرر عزف تلك الميلوديا ذات الأربعة جونجان (الإفادة statment)، تضاف طبقة من الترقين، نمط طبول، أو تنويع ومعالجة لكل جونجان وهناك أربع إفادات كاملة Full Statements. فى ذلك الاختيار (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

بوباران "كيمبانج باكار" Bubanan kembang paca

القرص المدمج ٢ : ٢٢

قراءة العداد	التعليق
اللحن الرئيسي – جونجان A إلى D	
0:02	سارون Saron وسلنثم Slenthem يعزفان العبارة الرئيسية A، الإفاة الأولى، ١٦ ضربة (آلات الشرائح المعدنية)
0:017	جونجان B، الإفاة الأولى، ١٦ ضربة.
0:32	جونجان C، الإفاة الأولى، ١٦ ضربة.
0:46	جونجان D، الإفاة الأولى، ١٦ ضربة.
1:00	يدخل الجونج، تعلن نهاية الجونجان D (جونج كبير من النوع المعلق) يعلم نهايات العبارات الرئيسية.

جونجان A، الإفاة الثانية

1:04	يدخل الكينونج، ويعزف على كل رابع ضربة (من نوع القدر الكبير، معلق أفقيا، يقسم العبارات الرئيسية تقسيميا فرعيا)
------	---

جونجان B، الإفادة الثانية

يدخل الكيمبل، ويعزف على الضربات السادسة، والعاشرة، والرابعة عشرة (جونجات متوسطة معلقة، تقسم العبارات الرئيسية تقسيما فرعيا).	1:20
--	------

جونجان C، الإفادة الثانية

يدخل الكيتوك، ويعزف على الضربة الأولى والثالثة لكل مجموعة من أربعة (كل ضربتين طوال المقطوعة). (من نوع القدر الصغير، يقسم عبارة الكينونج تقسيما فرعيا).	1:30
--	------

جونجان D، الإفادة الثانية

يدخل الكيندهانج (كوهن — داهنج) ، يعزف أنماطا إيقاعية تملأ طول كل عبارة رئيسية (١٦ ضربة) (مجموعة من الطبول البرميلية كبيرة وصغيرة، توجه النض الإيقاعي والديناميكية).	1:43
--	------

جونجان A، الإفادة الثالثة

يدخل السارون بيكنج، ويردد كل نغمة في اللحن الرئيسي (أصغر أنواع السارون، وأعلاها درجة،	1:56
--	------



آلات شرائح معدنية، تضاعف اللحن الرئيسي فيما عدا عندما يبطئ النبض، وعندما تتغير الميلوديا عادة )	
--	--

### جونجان B، الإفادة الثالثة

يدخل بونانج بارونج، ويعزف تنويعات مع حليات (جونج بأجراس من النوع الاكبر، منخفض الدرجة، ويقوم بعمل تنويعات على اللحن الرئيسي ويقسم ضرباته تقسيما فرعيا).	2:09
--	------

### جونجان C، الإفادة الثالثة

يدخل بونانج بانيروس Bonang Panerus، ويعزف تنويعات مع حليات مرتين على نحو أسرع من البونانج بارونج من قبل. (جونج بأجراس، أصغر حجما، عالي الدرجة، ويقوم بعمل تنويعات على اللحن الرئيسي).	2:21
--	------

### جونجان D، الإفادة الثالثة

توزيع آلى كامل.	2:34
تتسارع نبضات ضربات الطبل قرب نهاية العبارة الرئيسية.	2:38

جونجان A، الإفادة الرابعة

توزيع آلى كامل.	2:45
-----------------	------

جونجان B، الإفادة الرابعة

توزيع آلى كامل.	2:56
-----------------	------

جونجان C، الإفادة الرابعة

توزيع آلى كامل.	3:06
-----------------	------

جونجان D، الإفادة الرابعة

توزيع آلى كامل يعطى الطبال إشارة بإبطاء النبض الإيقاعى إيذانا بانتهاى المقطوعة.	3:17
---	------

ومن الممكن أن يتكرر اللحن الرئيسى عدیدا من المرات حسب رغبة قارعى الطبول أو بما يتناسب مع السياق الذى يجرى الأداء فيه. والمقطوعات الموضوعة فى صيغة البوباران، عادة ما تعزف فى نهاية الأداءات Performances (وكلمة بوبار Bubar تعنى يتشتت to Disperse). ومن المتوقع أن يغادر الضيوف أو الجمهور خلال عزف المقطوعة، وبذلك فقد يعتمد عدد التكرارات على الوقت الذى يستغرقه هؤلاء فى الوقوف والمغادرة.

وبعد أن تحرينا بنية تلك المقطوعة كما يتم أدائها، دعنا نركز انتباهنا على الجزء الذى يؤديه الطبال، باستخدام أصغر وأكبر الطبول فى مزيج معا. فى خلال المقطوعة كلها نراه يعزف نمطا شاملاً لصيغة البوباران. أى أن قرع الطبول لأى واحد من الأربعين مقطوعة الأخرى فى تلك الصيغة تقريبا، قد يكون هو نفسه: نمطا استهلاليا، عدة أنماط مغايرة للحن الرئيسى، ثم نمطا معارضا يحتفظ به فقط للجونجان الختامى، وأن ذلك، مع نبض الإيقاع المتباطئ، يؤذن بالختام. وتشتمل الأنماط على سلسلة من ضربات الطبول. ولكل ضربة stroke اسما يقلد صوت الطبل الحقيقى: تـاك Tak، دونج Dung، ودانج Dang d- t، و D (انظر التدوين المعدل ٧-٦).

#### Introduction:

5 3 5 . 2 3 5 6 2 4 5 4 2 1 5 5 5 5 N/G  
T T d D T d d .

#### Main Body:

	t	w	t	N	t	P	t	N	t	P	t	N	t	P	t	N/G
(e.g.)	3	6	3	5	3	6	3	5	3	6	3	5	6	5	3	2
A:	d	d	d	D	d	d	d	D	d	d	d	D	d	D	d	D

(played in 1st, 2nd, & 4th gongan)

B: 2 1 2 6 2 1 2 6 2 1 2 6 3 5 3 2  
T d D . T d D . T d D . T d D . T d D . T d D . d D d D d D .  
(played in 3rd gongan)

Ending: 5 3 5 . 2 3 5 6 2 4 5 4 2 1 6 5  
T d d d D T d d D T d D d D T d T d T D d d d .  
(played in 4th gongan, last time)

#### التدوين المعدل ٧-٦

أنماط طبل البوباران Bubaran، مفردات اللغة العامة لضربات الطبل، ولكل منها اسم يحاكي صوتها Onomatopoeic يقلد صوت الطبل الحقيقى (تاك Tak، دونج Dong، دانج T d. D.) Dang - تاك هى القصيرة ولها صوت مقرمش Cisp يصدر من ضرب الرأس الأصغر لكيتيبونج Ketipung براحة اليد. D - دونج؛ صوت عال رنان Resonant يصدر بإصبع أو اثنين عندما ينقران الرأس الأكبر للكيتيبونج.

D - دانج صوت عميق يصدر بضرب الرأس الأكبر للكيندهانج جيندهنج Gendhing Kendhang. وغالبا ما يكون ممزوجا بتاك tak على الكيتيبونج.

إنه الطبال الذى يبدأ بالعزف على نحو أكثر سرعة، وبذلك يعطى إشارة إلى المجموعة حتى نهاية التوقيت الثانى للدورة الكبيرة المكونة من أربعة جونجان Gongan. وللتنبيه بأنه ينوى الإنهاء، يقوم الطبال بتغيير الضربات الأخيرة على الجونجان قبل الأخير (فى تلك الحالة من DdDd إلى DdTDdDd. لوهى تغييرات لا تظهر فى التدوين المعدل)). وبذلك الطريقة سيدرك الموسيقيون الآخرون بأن عليهم إبطاء نبض الإيقاع، رغم أن المعدل الدقيق للنبض يحدده الطبال. ويؤكد أداء نمط الإنهاء خلال الجونجان الأخير الهدف النهائى للطبال.

لقد رأينا كيف أن أجزاء الترقين للجونج وعملية قرع الطبول تتلاءم مع البالونجان الموجود فى بوباران ذلك "الكيمبانج باكار". ويمكننا الآن أن نعود أدرأنا إلى الآلات التى تقوم بالتوزيعات على اللحن — وهى هنا البوبانج (بارونج) ذات المدى الصوتى المتوسط، والبوبانج (بانيروس) ذات المدى الصوتى العالى — واللذين عادة ما يتم عزفهما بمعدل أكثر سرعة، ومع تقسيم فرعى لجزء البالونجان وتقديم تنويعات على لحنه. وفى مقطوعات بالونجان يجرى عزفها فى نبض إيقاعى أكثر بطئا، تقوم آلة السارون (بيكنج) الأعلى صوتا أيضا بتقديم تنويعات ميلودية محددة، إلا أنه يتم حذفها أحيانا فى أسلوب البلاط المعروف باليوجيا نيز Yogyanese (كما يحدث هنا).

ولقد ذكرنا من قبل أن الجزء الوحيد الذى يجرى تدوينه عادة هو البالونجان. أما الأجزاء الميلودية الأخرى فيتم اشتقاقها خلال محاولات عملية غالبا ما يفهمها الموسيقيون. وعلى نحو مثالى، فإن كل الموسيقيين فى

**فيبين عزف البونانج الفعلي في علاقته بالبالونجان Balungan.**

### Bonang Playing in Bubaran Kembang Pacar:

balungan: 3 6 3 5 3 6 3 5 3 6 3 5 6 6 3 2

bonang: 3 8 3 8 3 5 3 5 3 8 3 8 3 5 3 5 3 6 3 8 3 5 3 5 8 5 3 5 6 . 6 .  
2 2

balungan; 0 5 3 2 0 5 3 2 0 5 3 2 5 3 3 6

bonang:  $\begin{matrix} 6 & 5 & 3 & 5 & 6 & . & 6 & . & 6 & 5 & 3 & 5 & 6 & . & 8 & . & 6 & 5 & 3 & 5 & 6 & . & 6 & . & 5 & 3 & 5 & 3 & 6 & 6 & 6 & . \\ & & & & 2 & & 2 & & & & & & 2 & & 2 & & & & & & 2 & & 2 & & & & & & & 6 \end{matrix}$

balungan: 2 1 2 6 2 1 2 6 2 1 2 8 3 5 3 2

[illegible]

balungan: 5 3 5 . 2 3 5 6 2 4 5 4 2 1 6 5

bonang: 5 3 5 3 5 5 5 5 . 2 3 2 3 3 6 5 0 2 4 2 4 5 4 5 4 2 1 2 1 0 5 3 5  
5

### التدوين المعدل ٧-٧

تدوين رقمي لجزء اليونانج بارونج كما يتم عزفه للمرة الأولى من خلال أسلوب المسار Walking Style للجونجان الأربعة.

وفى التكرارات اللاحقة، يكون جزء البونانج بارونج **Bonang Barung** مشابها، ولكنه ليس متطابقا. وتعكس التنويعات مدى حساسية العازف، الذى يقوم بضبط تغيرات نبض الإيقاع **Tempos** ويغير أنماطه بغرض الإمتاع الجمالى للتنويع (فى آن واحد). ولا يكون عازف البونانج قد تعلم عزف جزء معين أو مجموعة من التنويعات، نوتة بنوتة، لكل المقطوعة. بل إنه يضيف من عندياته لغة من الأنماط من خلال النقايد كى تتواءم مع عبارات معينة فى البالونجان. أما ما يتعلمه العازف عادة عن تلك المقطوعة إلى جانب البالونجان، فهو النطاق الصوتى الأوكتاف **Octave Register**، الذى يتم فيه عزف التنويعات (وعلى سبيل المثال ٦٣٦٣ بدلا من ٣٦٣٦).

وتلعب البونانج بانيروس **Bongang Panerus** أجزاء مماثلة من التنويعات للحن البالونجان، إلا أنها فى ضعف سرعة البونانج **Boning** **Porung**. والتدوين المعدل ٧-٨ يعطى البالونجان، البونانج بارونج، واليونانج بانيروس أجزاء للجونجان الأول. ويتمثل تنظيم القدور **Kettles** على البونانج بانيروس مع تلك للبونانج بارونج، مع ضبط كل واحدة منها على أوكتاف أعلى من نظيرتها فى قدر البونانج بارونج.

balungan: 3 6 3 5 3 6 3 5 3 6 3 5 6 5 3 2  
 bon. bar.: 3 6 3 6 3 5 3 5 3 6 3 6 3 5 3 5 3 6 3 6 3 5 3 5 6 5 3 5 6 . 6 .  
 2 2  
 bon. par.: 363.3636353.3535 363.3636353.3535 363.3636353.3535 656.6535626.626.

#### التدوين المعدل ٧-٨

البونانج بارونج **Bonang Brung** والبانيروس **Panerus**  
 لليوباران "كيمبانج باكار **Kembang Pacar** — الجونجان  
 الأول **First Gongan**.

ويمكنك من خلال التدوين المعدل ٧-٨ أن تدرك كيف يتغير الاثنان بال تكرار فيصبح الترتيب ٣٦ في البالونجان ٣٦٣٦ في جزء البونانج بارونج، و ٣٦٣، ٣٦٣٦ في جزء البونانج بانيروس. ويتم سماع الكل في أن واحد. ولا يكرر العازفون ذلك النمط بشكل ميكانيكي طوال المقطوعة، إلا أنهم قد يستبدلون النغمات المتذبذبة (مثل ٥٥٣٥ بدلاً عن ٦٥٦٥) ويوظفون خيارات أخرى. وعلى أية حال، فيمكننا أن ندرك لماذا يشير الجاويون إلى لحن السارون Saron والسلينتين Slenthen بأنه بالونجان. واللفظ يعنى حرفيا "إطار Outline" أو "هيكل Skeleton"، ويوفر البالونجان مجرد ذلك لآلات التي تؤدي التوزيعات (وكذا للأصوات، في أسلوب أداء هادئ Soft-Playing Style). وتعتمد الدرجة التي يصدر بها صوت جزء السارون والسلينتين فعلياً كإطار على نبضها الإيقاعي والمستويات الناتجة التي تقوم عندها آلات التوزيع بتقسيمها فرعياً.

#### مستوى الإيراما IRama level

في أثناء أداء البوباران: كيمبانج باكار" (القرص المدمج، ٢ تراك، ٢٢)، تقوم البونانج بارونج في ازدواج بتكثيف البالونجان، وتعمل على تقسيمه إلى اثنين. وتُعرف تلك النسبة واحداً من خمسة مستويات ممكنة للتقسيمات الفرعية للبالونجان وتعرف بمستويات الإيراما Lrama (إي - رو - ماو Ee- Raw-Maw). وإذا كان النبض الإيقاعي قد أبطأ بما فيه الكفاية (كما سنرى في المقطوعة التالية)، فقد يضاعف البونانج من نسبته مع

البالونجان، ويقوم بتقسيم كل ضربة إلى أربعة. ويشبه وورد كيلر Ward Keeler<sup>(١)</sup> العملية بجهاز تغيير السرعة في السيارة (الجيربوكس). ففي تلك الحالة، فإنه يتم تخفيض السرعة عند صعود منحدر (كيلر Keeler 1978:225). وللحفاظ على علاقتها مع البالونانج بارونج، قد يتضاعف البالونانج بانيروس أيضا، قد تبلغ نسبة ثمانية إلى واحد مع البالونجان. وعند إبطاء النبض الإيقاعي للبالونجان، قد تبلغ نسبة البالونانج بارونج ١٦ ضربة إلى ضربة بالونجان، وبونانج بانيروس، مع عدة من آلات ناعمة قد تعزف ٣٢ ضربة كاملة لكل ضربة بالونجان...!

### أداء موسيقى جاميلان خاصة بك

كي تستشعر أداء فرقة الجاميلان، سيكون كل ما نحتاجه هي فرقة من سبعة أو ثمانية عازفين: ويمكنك استخدام ما هو متاح من آلات النقر Percussion، مثل أورف Orff<sup>(٢)</sup>، أو يمكنك أن تستخدم أصواتك بكل بساطة، ابدأ بتحديد كل آلة ترقين لكل فرد. ويمكن أن يسمى عازف الجونج "Gong" (بصوت خفيف له طنين Boorning)، عازف الكمبول

(١) أستاذ جامعي أمريكي. (أنثروبولوجيا) College of Liberal Arts - جامعة أوهايو - له بحوث في عروض خيال الظل "وايانج كوليت Wayang Kulit" في جاوه - المترجم.

(٢) ابتكر المؤلف الموسيقي الألماني كارل أورف Karl Orff (١٨٩٥-١٩٨٢) طرقا محببة لتسهيل تعليم الموسيقى للأطفال باستخدام آلات إيقاعية من عائلة القضبان النغمية Tone Bar Intrument مثل الجلوكنشبييل Glockenspiel والميتالوفون Melalophone والاكسفون. واستوحاها كلها من نماذج إفريقية خشبية.



Kempul "بول Pul" (صوت متوسط)، وعازف الكينونج Kenong "نونج Nong" (طويل وعال)، ثم عازف الكيتوك Kethuk "توك Tuk" (قصير ومنخفض). ومن الممكن تعيين آخر لعزف نمط الطبل Drum Pattern (حيث ينطق المقاطع اللفظية المعطاة في أنماط التدوين المعدل ٦-٧). ثم يمكن تقسيم المؤدين الباقين، فيما بينهم، ميلوديا البالونجان، وإذا ما كان لديهم الرغبة، فهم يؤدون بعض التتويجات على البونانج. وفي وجود فرقة أكبر، يمكن للموسيقيين مضاعفة كل الآلات فيما عدا الطبل.

عليك بتجربة المقطوعة التي استمعنا إليها، أولاً لأن لحنها مألوف. ويجب على الطبال أن يتحكم في نبض الإيقاع ويعزف نمط الإنهاء، حيث يبطئ من النبض حتى النهاية. حاول أداء مختلف النسخ، مع اختلاف مرات الإعادة. ويمكنك الانتهاء عند أى نغمة، وليس تماماً عند نهاية الجونجان الرابع. ثم حاول عزف المقطوعة الموضحة في التدوين المعدل ٧-٩، وتسمى بوباران "أودان ماس Udan Mas" (حرفياً "المطر الذهبي"). ويمكنك الاستماع إليها على أسطوانة مدمجة لجاميلان البلاط الجاوى من بورا باكو ألامان Pura Paku Alaman (نونساتش 72044 - Nonesuch). وترقيان الجونج هو نفسه في بوباران "كيمبانج باكار Bubaran Kembang" إلا أن اللحن يختلف، والتتابع يكون كالتالى: مقدمة، الجونجان الأول مرتين، والجونجان الثانى مرتين، وهكذا. حتى يؤذن طبالك بإشارة النهاية حاول أن تتعلمها جيداً، ولا تكتفى بقراءة المدونة فقط، بل حاول تقليد الموسيقيين الجاويين، وستستخدم في سبيل ذلك أذنك أكثر من عينك.

**Introduction:** 7 7 7 5 6 7 2̇ 2̇ 7 6 5 6 7 6 N/G  
T T d D T d d 5

**Main Body:** t w t N t P t N t P t N t P t N/G  
(balungan:) 6 5 3 2 6 5 3 2 3 3 2 3 6 5 3 2  
(bonang:) 6 5 6 5 2 . 2 . 6 5 6 5 2 . 2 . 3 3 3 . 3 3 . . 6 5 6 5 2 . 2 .

(balungan:) 7 5 6 7 5 6 7 2 2 7 6 5 6 7 6 5  
(bonang:) 7 5 7 5 6 7 6 7 5 6 5 6 7 2̇ 7 2̇ 2̇ 7 2̇ 7 6 5 6 5 6 7 6 7 5 5 5 .

Approximate equivalents in Western pitches for pélog scale:

(1 = D), 2 = E, 3 = F, (4 = Ab), 5 = A, 6 = Bb, 7 = C (1 and 4 not used here)

التدوين المعدل ٧-٩

بابوران "أودان ماس" Udan Mas بيلوج باثيث بارانج  
.Pelog Pathet Barang

القرص المدمج ٢:٢٣

لادرانج اندرونج "ويلوجنج Wilujeng"  
Pleog (أمن، مضمون). بيلوج باثيث بارانج  
(Pathet Barang) في أسلوب عزف هادي  
Safe - Playing Style. أداء من موسيقيين من  
فرقة الجاميلان لجنونجا ويراما Ngalya  
Wirana تحت قيادة كي سوهادوي Ki  
Nuhardi. تسجيل مبدئي لريبييه ليلوف  
Rene Lyskoff. وجيا كارتا، جاوه، إندونيسيا  
١٩٨٠.

الجيلند هينج الجاوي Javanese Gending في أسلوب الأداء الهادي

فلنستمع إلى التسجيل التالي، لادرانج "ويلوجنج Wilujeng"، بيلوج  
باثيث بارانج Pleog Pathet Barang (القرص المدمج ٢، تراك ٢٣).  
وتعني كلمة ويلوجنج Wilujeng حرفياً "أمن أو مضمون Safe or Secure".  
وعادة ما تؤدَّى المقطوعة عند بداية الاحتفالات أو كطقوس لضمان الأمان  
ليس للمجتمع المنوط به الحفل، بل أيضاً من أجل الحفل أو الأداء نفسه.

وقد تم تنفيذ التسجيل في منزل معلمى سوهاردى **Suhqrdi**، الذى كان يعيش بالقرب من يوجيا **Yogya** ويدير حفلات موسيقى الجاميلان المحترفين فى فرع يوجيا لمحطة الإذاعة القومية، راديو جمهورية إندونيسيا **Radio Republic of Indonesia (R.R.I)** وبعض العازفين من الموسيقيين المحترفين (فى **R.R.I** وفى أماكن أخرى)، وآخرون كانوا من جيران سوهاردى، الذين يتجمعون فى منزله للقيام ببروفات أسبوعية على موسيقى الجاميلان. ومعظم الآلات التى تملأ أرجاء منزله المتواضع؛ من الحديد والنحاس الأصفر. وربما قد لاحظت للتباين فى نوعية الصوت (الجرس) عندما شاركت آلات النقر الإيقاعية المعدنية لأول مرة. إلا أنه فى العزف بالأسلوب الهادئ، تكون الغلبة لنوعية الغناء ومختلف الآلات ذات الأصوات الهادئة، حيث تجعل للتباين بين البرونز والمعادن الأخرى دوراً أقل أهمية بكثير مما فى أسلوب العزف الصاخب **Style Loud -Playing**، ولهذا السبب، يقول بعض الجاويين إن موسيقى العزف الهادئ هى موسيقى فى أكثرها لعموم الناس (الذين لا يمكنهم تمويل إقامة فرق برونز كبيرة) أما موسيقى العزف الصاخب فهى موسيقى فى معظمها للبلاط والطبقات النبيلة.

#### البائيت **Pathet**<sup>(١)</sup>

مثل البوباران "كيمنج باكار"، ولادرانج **Ladrang** الويلوجنج **Wilujeng**، نجد أن بيلوج باثيت بارانج **Pelag Pathet Barang**، يستخدم النظام السلمى المعروف بالبيلوج **Pelag**، إلا أنه يتم تقسيمه على هيئة باثيت بارانج **Pathet Barang**. والجاويون بوجه عام يحددون هوية ثلاثة باثيت

(١) ينطقه الجاويون باثيت — المترجم.

فى كل واحد من نظامى السلم، حيث تكون مرتبة بالنسبة إلى توالى ظهورها فى العروض الأدائية لعرائس الظل طوال الليل (انظر جدول ٧-٢)

جدول ٧-٢ الباثيت Pathet فى العرض الأدائى لعرائس خيال الظل

سلندرو باثيت Slendro Pathet	بيلوج باثيت Pelog Pathet	
حوالى التاسعة مساءً - منتصف الليل	ميم Mem	ليما Lima
حوالى منتصف الليل - ٣ صباحا	سانجا Sanga	نيم Nem
حوالى ٣ صباحا - ٦ صباحا	ماتيورا Manyura	بارانج Barang

وفى عروض عرائس الظل الفعلية اليوم، قد تبدأ المرحلة الأولى قبل التاسعة صباحا وتمتد حتى ما بعد منتصف الليل. وكثيرا ما تبدأ المرحلة الثانية عند الثانية صباحا، أما المرحلة الثالثة فقد تكون عند الرابعة والنصف فجرا. وهناك عدة مخططات للعرض الموسيقى خارج سياق عرائس الظل، إلا أن الممارسة الحالية تشير إلى علاقات واهية بين الوقت الآن والباثيت. وبدلا من ذلك، فهناك مقطوعات فى السلندرو باثيت نيم Slendro Pathet Nem<sup>(١)</sup> أو "البلاج باثيت ليما Pelog Pathet Lima"، والتي عادة ما تكون

(١) تمثل تلك الصيغ الموسيقية الميلودية صعوبة كبيرة أمام كل من هو غريب على تلك الموسيقى الساحرة، والجاويون غالبا ما يعطون تفسيرات شاعرية للباثيت، مثل الباثيت هو الفراش أو السرير للميلوديا، ويشير الباثيت إلى النوتات مواضع الاتكاء فى اللحن، خصوصا عند نهاية العبارات (سليه Selah) كما يحدد أى التوزيعات (سينجكوك Cengkok وسيكاران Sekran) تتناسب مع الموقف وعموما فلا بد من أن نعرفه بأنه مفهوم تنظيمى لموسيقى الجاميلان... شيئا ما يشبه المقامات فى الموسيقى العربية.

هادئة ولطيفة، يجرى تقديمها مبكرا قبل العرض دون التزام بالتوقيت اليومى. وهناك الكثير من الجهود المبذولة لتعريف الباثيث استنادا لميلوديات مقطوعات الجاميلان، خصوصا بالونجان Balungan. وقد لاحظ الموسيقولوجى العرقى الهولندى الشهير ياب كونست Jap Kunst<sup>(١)</sup> أن هناك نهايات معينة للعبارة الموسيقية أكثر شيوعا فى واحدة من الباثيث أكثر من الأخرى، وخصوصا فى مقطوعات يجرى عزفها أساسا فى صيغ السلندرو (كونست 1973 Kunst). وكان مانتل هود Mantle Hood<sup>(٢)</sup> وهو أحد تلاميذ كونست، ودافعا رئيسيا لتأسيس علم الموسيقولوجيا العرقية فى الولايات المتحدة، قد خصص كتابا كاملاً حول الموضوع، وخلص إلى أنه يمكن تمييز الباثيث بمختلف أنماط القفلات Cadential Patterns فى جزء "البالونجان Balungan"، ويتفادى نغمات معينة (هود 1954 Hood).

- 
- (١) اسمه الصحيح Jaap Kunst (أو ياكوب كونست Jakob Kunst) (١٨٩١-١٩٦٠) وهو الذى صك مصطلح الموسيقولوجيا العرقية Ethnomusicology كبديل أكثر دقة للموسيقولوجيا المقارنة Comparative Musicology. درس القانون وكان عازفا قديرا على الفيلولينا منذ نعومة أظفاره. قام بجولة فى جذر الهند الشرقية وقرر البقاء فى جاوه وقام ببحوث رائدة فى موسيقى الجاميلان - هناك جائزة سنوية باسمه من جمعية الموسيقى العرقية للبحوث الجادة فى ذلك المجال - المترجم.
- (٢) عالم موسيقولوجيا عرقية أمريكى (١٩١٨-٢٠٠٥). درس البيانو ووضع مؤلفات موسيقية وحصل على ماجستير فى الموسيقى من جامعة أوكلا UCLA (١٩٥١). كانت رسالته للدكتوراه عن موسيقى الباثيث تلقى تكريما كبيرا من الحكومة الإندونيسية. وكان قد تتلمذ على ياب كونست فى جامعة أمستردام. أسس معهد الموسيقولوجيا العرقية فى جامعة Ucla عام ١٩٦٠ (كاليفورنيا-لوس انجلوس) أخرج طلابا بالآلاف فى الولايات المتحدة وحول العالم - المترجم.

وقد وجدت جوديت بيكر Judith Becker<sup>(١)</sup>، بعد أن توفر لها معلومات أكثر مما حصل عليها هود، أن الباثيث تعتمد في إنشائها على ثلاثة عوامل متشابهة: (١) النمط الميلودي، الصيغة Formula، أو الإطار Contour، (٢) منسوب الدرجة Pitch لذلك النمط، (٣) وضع النمط في نطاق البنية الشكلية Formal Structure لمقطوعة ما (بيكر ١٩٨٠: ٨١٠).

وفي السلندرو، على سبيل المثال قد يحدث في أى "باتيث" أن تكون هناك مازورة في نطاق إطار Contour من ثلاث درجات مشتركة لأسفل. والمازورات التي تبدأ على النغمة ٥ ثم نزولاً إلى ١ (٥٣٢١) تكون مشتركة نسبياً بين السلندرو باثيث منيورا "Sléndro Pathet Manyura" والسلندرو باثيث سانجا Sléndro Pathet Sanga، إلا أنها في المينيورا عادة ما لا تنتهى بتوكيد قوى (وعلى سبيل المثال بضربة جونج)، بينما تكون السانجا Sanga غالباً كذلك. ومن الشائع وجود المازورات التي لها نفس الإطار الهابط، ولكنها تبدأ عند النغمة ٦ وتهبط إلى ٢ (٦٥٣٢) في كل من "الباثيث منيورا" و"الباثيث نيم"، إلا أن النهايات يكون وجودها أكثر احتمالاً في صيغة "الباثيث نيم".

وغالباً ما يذكر الموسيقى الجاوى النطاق الصوتى Register أو منسوب الدرجة Pitch Level في علاقته بالباتيث، ويُشبهه على نحو ما

---

(١) حصلت على الدكتوراه من جامعة ميتشيجان-شاركت في تأسيس مركز الدراسات الأدائية في جامعة ميتشيجان وكانت أول مديرة له. كما كانت مديرة لفرق الجاميلان (١٩٦٧) بها. لها مؤلفات عديدة في مجال الموسيقىولوجيا العرقية وبخاصة الموسيقى الإندونيسية-المترجم.

بالمفاهيم الغربية للمقام. والحق أن كثيرا من مقطوعات الحيندهينج يتم عزفها في عدة "بائيتات"، تماما مثل الألحان الشعبية الغربية، عندما يتم نقلها غالبا من مقام إلى آخر، وتتضح العلاقة تماما مع المقام، ليس في لحن بالونجان من أوكتاف مفرد فقط، بل أيضا في أجزاء تعزفها الآلات في نطاقات صوتية أكثر اتساعا، وفي الغناء أيضا. ويتعلم العازفون والمغنون مفردات لغة الأنماط الميلودية **Melodic Patterns**، التي ينقلونها صعودا وهبوطا - وحتى بين الأنظمة السلمية، وعلى سبيل المثال، فالنمط الذي يستخدمه المرء للوصول إلى النغمة ٦ في السلندرو باثيت مانيورا يمكن تحقيقه على أرض الواقع من خلال نغمة واحدة لأسفل، مع نفس العمليات الفيزيائية، كى تنتهى على ٥ في السلندرو باثيت سانجا. وفي الواقع، فإن معظم الجاويين يقولون إن "البائيت سانجا" هى عبارة عن مجرد "بائيت مانيورا" أخفض بنغمة واحدة. إلا أن الموسيقيين غالبا ما يصفون "السلندرو باثيت نيم"، أخفض السلندرو باثيت الثلاثة، بأنها تتكون من خليط ملتبس **Ambiguous Mix** من العبارات المأخوذة من اثنين من صيغ السلندرو باثيت، كما هو الحال فى مثالنا الثالث (الذى سنناقشه فيما بعد).

وأحيانا ما يُفهم "البيلوج باثيت **Pelog Pathet**" على نحو مختلف قليلاً. "البائيت بارانج **Pathet Parang**" يسهل تمييزه بوجود النغمة ٧ وتفادى النغمة ١. أما التفرقة بين "البائيت ليما **pathet lima**" وبين "البائيت نيم **Pathet nem**" فيمثل مشكلة أكثر تعقيدا، ما دام الاثنان يتفاديان النغمة ٧، ويستخدمان "بيلوجا" آخر من ست نغمات، ولا يبدو أن كليهما به نغمة أو أكثر فوق أو أعلى الآخر. وغالبا ما لا يوافق الموسيقيون الجاويون على أى

من هذين هو التصنيف الباثيت الصحيح لمقطوعة ما. وإدراك الحالة المزاجية للمقطوعة Piece's Mood، الذى يتحدد من خلال عوامل أخرى إلى جانب الإطار الميلودى Meodic Conlour والنطاق الصوتى Register، قد يكون مشاركا فى ذلك الصدد أيضا. إن المقطوعات الأكثر هدوءا قد يمكن تقسيمها كـ "Lima" ومقطوعات أخرى أكثر رشاقة وحيوية كـ "Nem".

والموضوع هنا ليس محاولة تقديم مسح شامل للأفكار الكثيرة حول مفهوم الباثيت، بل إننى أأمل أنك قد أدركت عزيزى القارئ أن "الباثيت" أكثر تعقيدا من نظيره الغربى "Mode"<sup>(١)</sup>. وكلمة "باتيت Pathet" حرفيا تعنى "حد Limit" وترتبط بكلمات جاوية أخرى تشير إلى التوقف Stopping و Delimiting. وفى كثير من الوجوه، فهى تشير إلى شىء ما حول حدود المقطوعة قيد البحث-النغمات التى سيتم عزفها أو توكيدها فى لحن البالونجان، ومنسوب الدرجة (الطبقة الصوتية) للأجزاء الأخرى، والنظام السلمى Mode بوجه عام (خاصة لمصاحبة عرض عرائس خيال الظل). وأى توقيت سيكون مناسباً، ليلاً أو نهاراً للعرض. وعلى الرغم من أن الارتباط مع الحالة المزاجية Mood والتوقيت (نهاراً أم ليلاً) يوحى بمقارنة مع الراجا الهندى (انظر فصل ٦)، فإن الباثيت بالفعل مفهوم يختلف كثيراً.

---

(١) تشير كلمة مود Mode فى الموسيقى الغربية (من اللاتينية Modus بمعنى مازورة Measure، قياس Standard، طريقة Manner) إلى مفهوم يشمل السلم Scale ونوع الميلوديا أيضاً، وفى العصور الوسطى الباكرا كان لفظ مود Mode يشير إلى المسافة الموسيقية Interval، وفى العصور الوسطى الأخيرة كان يعنى العلاقات الإيقاعية بين القيم الطويلة والقصيرة. ومنذ نهاية القرن ١٨ استخدم اللفظ فى علم الموسيقىولوجيا العرقية Ethnomusicology كإشارة لبنية الدرجة الموسيقية Pitch Structure فى الثقافات غير الأوروبية-المترجم.



فأنواع الراجا تختلف فيما بينها في تفاصيل بنية المسافة الموسيقية Interval Structure والحليات Ornaments، إلى جانب الإطار، أما النطاق الصوتي Register فلا يختلف. وهناك مئات الأنواع من الراجا معروفة، وربما الآلاف من الناحية النظرية، إلا أن الموسيقيين الهنود لا ينقلون من راجا إلى الأخرى، لأن الراجا يعتبر ضروريا للتأثير الجمالي للمقطوعة. أما البيثيت فهو مفهوم أكثر عمومية. وهناك القليل من البيثيت الذى نجده متماثلاً لكل واحد من نظامى السلم الاثني، كما أن عملية الانتقال Transposition (النقل) تتكرر مرارا من باثيت إلى آخر.

#### فحص دقيق للادرانج Ladrang "ويلوجينج Wilujeng"

يختلف اللادرانج وويلوجينج Ladrang Wilujeng (القرص المدمج ٢- تراك ٢٣) عن البوباران "كيمبانج باكار Kembang Pacar" من أوجه عديدة. فهو أسلوب عزف هادئ Soft Playing Style، يعرض للأصوات ومختلف الآلات التى تصدر أصواتاً ناعمة. ويجرى عزف المقدمة على الربابة Rebab، مع القيام بانزلاقات مصقولة، مع إظهار الفروق اللونية الدقيقة Nuances، والمرء لا يستطيع إصدار مثل تلك الحيل النغمية الماهرة على آلات ذات طبقة صوتية محددة مثل البونانج Bonang. ونمط الترقين (لادرانج Ladrang) هو تقريبا مثل الموجود فى المقطوعة السابقة، إلا أنه هنا ممتد كي يتناسب مع عبارات الجونجان Gongan ذات الـ ٣٢ ضربة بدلاً عن ١٦ والعازفون على الكيمبل Kempul والكينونج Kenong لا يقيدون أنفسهم بنغمة واحدة، بل إنهم يستخدمون، بدلاً عن ذلك، تنويعات من النغمات، ويؤمنون بين مختلف النغمات المهمة فى اللحن.

## عزف الآلات فى لادرانج "ويلوجينج"

غالبا ما تتم تأدية "النولوجينج" فى باثيث مانورا للسندرو Slendro Pelog Pathet Barang, Pathet Manyura، وذلك بنقل الأنماط الميلودية من نظام وباثيث بارانج للبلوج إلى آخر. والتدوين المعدل (٧-١٠) يوضح الافتتاحية، البالونجان، وترقين الجونج (مع خيارات الكيمبل والكينونج).

Introduction:	7 3 2 6 7 2. 3 7 7 3 2 7 6 7 2 6	H/O
A: (uspek section)		
	t w t H3 t P6 t H3 t P3 t H6 t P3* t H8/G	
	2 7 2 3 2 7 5 6 3 3 . . 6 5 3 2 5 6 5 3 2 7 5 6 2 7 2 3 2 7 5 6	
		*(if going to ngelik, P6)
B: (ngelik section)		
	t w t H6 t P7 t H6 t P6 t H7 t P6 t H8/G	
	. . 6 . 7 5 7 6 3 6 6 7 6 5 3 2 6 6 . . 7 5 7 6 . 7 3 2 . 7 5 6	

## التدوين المعدل ٧-١٠

لادرانج Ladrang "ويلوجينج" Wilujeng، بلوج باثيث  
 بارانج Pelog pathet barang يظهر الترقين لكل جزء (B, A)  
 على الخط الأول (أحرف وأرقام) كما يظهر البالونجان  
 على الثانى.

واتباع تلك المقطوعة يمثل تحديا أكبر من بوباران "كيمبانج باكار  
 Kembang Pacar" وتبين تغيرات منسوب الإيراما Irama Level فى  
 المازورة الثالثة (٣٣...)، وتستقر عند نهاية الجونجان الأول على نبض  
 إيقاعى حوالى ٣٦ ضربة بالونجان فى الدقيقة والإيراما هى منسوب تقسيم  
 فرعى لضربة الميلوديا الرئيسية بالتنوع على الآلات، والجزء الأول (A)  
 يجرى عزفه مرتين، ثم الثانى (B) مرة واحدة، يتلوه الأول مرتين، ثم الثانى

مرة أخرى، وهكذا تنتهي الميلوديا: AABAABAABA. وبالنسبة إلى الجونجيين Gongan الاثنين الآخرين، يسرع النبض الإيقاعي أولاً (مع عدم تغيير منسوب الإيراما Irama) إلى حوالي ٤٢ ضربة في الدقيقة ثم يتباطأ تدريجياً حتى الجونج النهائي. وتغنى مغنية منفردة (بسيندم Pesindhén بوه - سين - دين - seen - den ) معظم جزئي الجونجان الأول. وعند بداية الـ B الأولى فصاعداً، يدخل كل المغنين "في اتحاد Unison". وعلاوة على ذلك، نجد أن جزء البالونجان يعزف في وضوح Explicitly. وبدلاً عن ذلك تؤدي آلات البالونجان تنويعات عليه (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

### لادرانج "ويلونجج" Wilujeng" Ladrang

القرص المدمج ٢: ٢٣

قراءة العداد	التعليق
0:00	بداية المقدمة، أداء الربابة
0:07	جونج عند نهاية المقدمة، تدخل باقي الآلات.
0:18	تغيير منسوب الإيراما Irama.
0: 49	الجونج عند نهاية الإفادة Statement الأولى للجونجان A
1: 41	يدخل المغنون في اتحاد، قبل نهاية الجونجان A بالضبط.

الجونج عند نهاية الإفاضة الثانية للجونجان A.	1:42
الجونج عند نهاية الإفاضة الأولى للجونجان B.	2:36
الجونج عند نهاية الإفاضة الثالثة للجونجان A.	3:30
نهاية المقطع الشعري الأول للغناء فى اتحاد Unison Singing.	3:56
يدخل المغنون فى اتحاد، ليغنوا المقطع الشعري الثانى.	4:23
الجونج عند نهاية الإفاضة الرابعة للجونجان A.	4:24
الجونج عند نهاية الإفاضة الثانية للجونجان B.	5:17
الجونج عند نهاية الإفاضة الخامسة للجونجان A.	6:11
نهاية المقطع الشعري الثانى للغناء فى اتحاد.	6:39
إشارة الطبال بالإسراع فى النبض الإيقاعى.	6:44
الجونج عند نهاية الإفاضة السادسة للجونجان A.	7:01
الجونج عند نهاية الإفاضة الثالثة للجونجان B.	7:46
إشارة الطبال بإبطاء النبض الإيقاعى تدريجيا.	8:11
الجونج النهائى عند نهاية الإفاضة السابعة للجونجان A.	8:41

ويؤدى الطبال، مستخدما نفس الطبلتين فى المثال السابق (كيندهانج حنيدهينج وكتيبونج Ketipung)، أنماطا عيارية Standardized معينة للبنية الشكلية للادرانج Ladrang Formal Structure: مقدمة لادرانج، نمط

متباطئ لادرانج (فى الجونجان الأول)، وأنماط عيارية لمعظم ما تبقى للأداء (مع تنويع عيارى فى كل مرة يعزف فيها الجزء B)، وأخيرا نمط نهاية خلال الجونجان النهائى. وفى توافق مع أسلوب العزف الهادئ، ويكون أداء الطبول أكثر نعومة وخفة (متناثر Sparser) عنه فى أسلوب العزف الصاخب. ويبين التدوين المعدل ٧-١١ النمط العيارى المستخدم، مع أقل تنويعات ممكنة، خلال كل الأجزاء A فيما عدا الأخير منها.

2 7 2 3 2 7 5 6 3 3 . . 6 5 3 2  
 . . . . . d d . d D . . . . . d . d . dDd.Dd . . . d D . d D  
 5 6 5 3 2 7 5 6 2 7 2 3 2 7 5 6G  
 d D . d . dD . T d d d D d . dD d . dD dD.dD.dD.dD . . . d . dD d D

#### التدوين المعدل ٧-١١

نمط الطبول لادرانج "ويلوجيج إيراما دادى Irama Dadi"

ويؤدى العازفون الآخرون تنويعات على لحن البالونجان، مما ينتج عنه تنافرات هيتروفونية Heterophony<sup>(١)</sup> معقدة تجعل من بعض الباحثين يعرفون موسيقى الجاميلان بأنها متعددة التصويت Polyphonic، وذلك عندما يلاحظون تنالى الطبقات الصوتية Stratification of Layers: حيث تتحرك الأجزاء فى تنويع مترامى الأطراف من النبضات الإيقاعية Tempi- ويكون بعضها أسرع وعلى نحو أشد كثافة من الآخرين. وعادة ما تؤدى الآلات ذات الصوت الأعلى Higher-Pitched فى معدلات أسرع وأكبر، أما الآلات الأكبر ذات الأصوات الأكثر عمقا فتؤدى بمعدلات أقل سرعة. ومن الممكن

(١) الموسيقى الهيتروفونية يكون اللحن فيها واحدا مع تنويع عليه من كل عازف، أما البوليفونية فتعدد فيها الألحان - المترجم.

أن يستشعر المرء تلك الطبقات عندما يأخذ في حسابه التردد الذي يتم به قرع الجونج، ويقارنه بآلة بالكينونج **Kenong** (هنا أربع مرات لكل جونج)، ثم البالونجان (هنا ثمانى مرات لكل كينونج)، وبعد ذلك التقسيم الفرعى للأجزاء (بوناند بارونج وسارون بيكينج أربع مرات لكل ضربة بالونجن، وللبونانج بانيروس وكثير من آلات العزف الهادئ ثمانى مرات لكل ضربة بالونجان). وهكذا فإن الآلات التى تعزف عند أسرع معدل، غالبا ما تكون من ذات الطبقات العالية، وعلى أرض الواقع، فهى تضرب ٢٥٦ مرة لكل ضربة من الجونج.

وقد ذكرت من قبل فى ذلك المثال أن البالونجان يتتوع حتى على الآلات التى عادة ما تصدر صوته بوضوح **Explicitly**. فبعد أول ضربتين جونجان، حيث يجرى عزف البالونجان عادة، يؤدى السارون تنويعات بسيطة، مضيفا أنغاما فى الجوار **Neighboring Tones**، بينما تتأخر آلة السلينثم بربع ضربة **Quarter Beat**، وبذا يشارك الجميع فى إشاعة جو حالم غائم **Dreamy Blurring** يسمح للميلوديا الغنائية بأن تتسيد الموقف.

ويمائل المزيج النغمى الناتج من تشابك السلينثم **Slenthem** والسارون **Saron** هنا لما يعزفه السارون بيكنج **Saron Picking** الأعلى نبرة بكثير، فهو يضاعف الأسلوب السيار **"Walking Style"** لعزف البونانج. ويعنى ذلك تنويعا للبالونجان يشخص عزف البيكنج **Peking** بوجه عام، وهو لا يتحدد بعدة حالات يكون فيها البالونجان متضمنا وحده. (انظر التدوين المعدل ١٢-٧).

(balungan: 3 5 8 7P 6 5 3 2N)

saron peking: 3355335568776677 6655665533223322

#### التدوين المعدل ١٢-٧

مقطع سارون بيكنج Saron Peking، اللادرانج Ladrang  
"ويلوجينج Wiluigeng"

وخلال مقطوعة اللادرانج "ويلوجينج Wilujeng"، تعزف آلات البونانج في الأسلوب السيار، وهي تمتاز من آن لآخر بنغمات مفردة أو مزج لأوكتافات Octave Combinations، كما نجده في المثال الأول، البوباران "كيمبانج باكار". ووجود المسافات الموسيقية الأطول بين ضربات البالونجان هنا، يوفر رغم ذلك فرصة أعظم للاستقلالية الميلودية والإيقاعية عن لحن البالونجان وعلى سبيل المثال، يتم عزف العبارة التالية (مع تنويعات من آن لآخر) على آلة البونانج بارونج" باستخدام أنغام ٢٧٥٦ بالونجان (انظر التدوين المعدل ١٣-٧).

balungan: 2 7 5 6N

bonang barung: 2 7 755 5 7 . . 5 7 75. 6 7 . 6

#### التدوين المعدل ١٣-٧

مقطع بونانج بارونج Bonang Barung، اللادرانج Ladrang  
"ويلوجينج Wiluigeng"

وتؤدي مختلف آلات أسلوب العزف الهادي تنويعات أكثر تعقيدا تكون أكثر استقلالية عند جزء البالونجان وغالبا ما تكون مسئلة في عبارات من الأجزاء الغنائية. ولأنها تمتاز معا في نسيج مكثف بأسلوب العزف الهادي،

يكون من الصعب تمييز كل آلات أسلوب العزف الهادئ. وكمثال، نجد فى الجامبانج Gambang (اكسفون)، الذى يعزف غالبا فى أوكتافات-أن اليد اليمنى عادة ما تخرج أصواتا بنفس النغمة مثل اليد اليسرى، ولكن على أوكتاف أعلى. والمقتطفات هنا من منتصف الجزء A، الإفاة الرابعة (٤,٠٥ حتى ٤,٢٠ على القرص المدمج ٢، تراك ٢٣). (انظر التدوين المعدل ٧-١٤).

balungan:	5	6	5	3P
r.h.	2 3 2 3 5 5 3 5 5 3 5 3 5 6 2 7 6 5 3 5 2 7 6 6 6 2 2 7 2 3			
l.h.	2 3 2 3 5 2 3 5 2 3 5 3 2 3 5 6 2 7 6 5 3 5 2 7 6 7 6 2 6 7 2 3			

balungan:	2	7	5	6
r.h.	3 5 6 7 6 2 7 6 5 6 3 2 7 3 2 7 7 2 7 2 7 6 5 3 3 5 3 5 6 6 5 6			
l.h.	3 5 6 7 6 2 7 6 5 6 3 2 7 3 2 7 3 2 7 2 7 6 5 3 3 5 3 5 6 3 5 6			

#### التدوين المعدل ٧-١٤

مقطع جامبانج Gambang، اللادرانج "ويلوجينج"

وفى إفاة أخرى لذلك المقطع، يكون جزء الجامبانج مماثلاً إلا أنه ليس متطابقاً. ويستقى العازفون المهرة من مفردات لغوية أكثر شمولية للأنماط، وينوعون فى المقاطع المتكررة فى أدائهم بدرجة من المرونة الفردية، إلا أنها ليست فى تلقائية الارتجال الموجودة فى موسيقى الجاز أو الموسيقى الهندية. وعازف الجامبانج، مثله فى ذلك مثل موسيقى الجاميلان الآخرين، الذين لا يكون الجزء المشاركون به ثابتاً تماماً، نجده يعمل فى



نطاق نظام من الكوابح أو القيود (وهي ليست قواعد أو قوانين تماما). وفي نهاية المازورة، دائما وكثيرا ما تتطابق نظام الجامبانج والبالونجات، وهم عادة يفعلون ذلك عند نقطة المنتصف (الضربة الثانية)، بينما لا يتم ذلك غالبا على الضربات الأخرى، حتى ولو أصدر الجامبانج صوتا يماثل ثمانية أضعاف نغمات البالونجان (وفي بعض الحالات يكون ٣٢ ضعفا).

### الغناء فى لادرانج "ويلوجينج" Wilujeng" Singing in Ladrang"

يعتمد الغناء الفردى مع بالجاميلان هو الآخر على نظريات وأفكار تتراوح بين المرونة والقيود. وخلال أول مقطعى جونجان، تقوم إحدى المغنيات بأداء عبارات مزركشة Florid تتسج خيوطها المتشابكة مع جزء البالونجان. ورغم أن جزءها يتبع إيقاعا أكثر حرية من النبض الإيقاعى الثابت لمعظم الآلات (وعلى سبيل المثال الجامبانج الذى ناقشناه من قبل)؛ فإن لحنها مبنى أيضا من عبارات عادة ما تنتهى على نفس النغمة مثل عبارة البالونجان. ورغم ذلك فإنها فى الممارسات الحالية، عادة ما تصل إلى تلك النغمة عند ضربة أو ضربتين متأخرتين بعد معظم الآلات الأخرى. ورغم أن عباراتها تشبه تلك التى يؤديها مغنون آخرون، فإن لها أنماطها الفردية. ولا يقتصر النص الغنائى المستخدم من قبل المغنى المنفرد (ومن الصعب تحديده فى هذا التسجيل) على مقطوعة بعينها، فهو واحد ضمن كثيرين فى صيغة شعرية مشهورة يتم مواعمتها مع بنية اللادرانج، ومنع كثير من المقطوعات فى نفس تلك الصيغة، ومعها صيغ أخرى.

وفى تباين مع المعنى المنفرد، يؤدي الكورس لحنا تم تأليفه من قبل والنص، رغم أنه يكون قد تم الاتفاق عليه قبل الأداء، فإنه يكون نصا عاما Generic، يستخدم فى كثير من مقطوعات الجاميلان وله علاقة بمعنى عنوان تلك المقطوعة. والميلوديات الجاوية والنصوص تشق طريقها مستقلة بدرجة كبيرة. وعلى سبيل المثال، قد يغنى المرء لحنا مفردا مع تنويع فى النصوص أو يغنى نصا منفردا فى تنويع من مقطوعات الجاميلان، ومثل تلك الخيارات تعتمد على رغبات المؤدين وأحيانا (إلا أن ذلك نادرا) على متطلبات مشهد درامى معين.

ويقدم النص الكورالى ألغازا كثيرة يبدو فيها المعنى من خلال عبارات غير مرتبطة ببعضها فى الجزء الأول، وفى نفس الوقت توحى بمعان أو أصوات أو كلمات أو عبارات الجزء الثانى، ويستمتع الجاويون كثيرا بهذا النوع من المخادعة الأدبية Literary Indirection، التى نرى فيها تعبيراً جماليا عن القيمة الرفيعة التى تتمتع بها حدة الذهن والمخادعة فى الحياة اليومية. ولكى نفهم تلك الارتباطات، على المرء أن يعى الثقافة الجاوية الشعبية على أفضل وجه: التاريخ، الأساطير، الطبيعة، الغذاء، أسماء الأماكن (سواء فى عالم الواقع أو العالم الأسطورى). والشعر الجاوى تصعب ترجمته إلى الإنجليزية وقد أوردنا ترجمة حرة لتلك الأشعار:

### النص

لادرانج "ويلوجينج"، بيلوج باثيث بارانج Pelog Pathet Barang

١- مانيس رنجا ساتريا إنج ليزانبورا Manis

Rengga, Satriya Ing lésanpura وجبة

خفيفة بالأوان وزينة جذابة، الفارس من ليزانبورا

Lésanpura (مملكة فى ماهابهاراتا  
Mahabharata) ستیانانا ين لایا مارانج سیرا  
Setyaannana Yén Laiya Marang Sira  
فلتظل على إخلاصك إذا غمرک النسيان فلتظل  
على إخلاصك حتى لو نسيت نفسك.

٢- تیرتا مايا سوبایا أنیار کیناریا ماء Tirta  
Maya, Supayo Anyar kinarya، سرعان ما  
يتدفق ماء قراح جميل فلندعه يتدفق بسرعة.

نینج انج دویا. تان نا نجاله آمونج سیرا Ning  
Ing Driya, Tan Na Nglih Amung Sira

لا يوجد النقاء/ الفراغ/ فى القلب... تحرك  
لتنقية قلبى... كل شىء ساكن... ما عداك.

٣- کالا رتیا. ساتریا نجوحوکولى جایا Kala  
Reta Satriya Ngungkuli Jaya

أم أربعة وأربعين ذات الرأس الحمراء.  
والفارس يتفوق على مجده/انتصاره. عند الفجر،  
يحقق الفارس مجدا ليس له مثيل.

سون مبانج - إمبانج هاميسيزا جرونينج  
Sun Mbang-Embang Hamisésa بورا  
Jroning Pura

أَتوق إلى القوة فى مجالى/ نصرى لىتنى أمارس  
القوة هنا فى هذا المجال.

وبعض التوريات هنا تكون غامضة حتى لمعظم الجاويين. وشرح اثنين منها لابد أن يعطيك فكرة عن الكيفية التى يعملون بها. فى البيت الأول من المقطع الشعرى ١، توحى الكلمات ساتيريا إنج ليزانبورا (فارس من مملكة ليزانبورا) بصوت أول كلمة فى البيت الثانى "ستيانانا Setyanana"، وهى إحدى شخصيات عرائس خيال الظل واسمها "ساتياكى Satyaki" تشير إلى فارس شهير أتى من ليزانبورا Lésanpura. وكلمة كالاريتا Kalareta، فى البيت الأول من المقطع الشعرى ٣، لا توحى بالصوت، بل بمعنى الجزئى الجذرى Root Particle فى الخليط مبانج - إيمبانج Mbang-Embang فى البيت الثانى. ورغم أن التعبير المكون من كلمتين كالاريتا يعنى الدودة أم أربعة وأربعين Cerntipede، فإن الكلمتين تترجمان كلتاهما بمفردها إلى وقت Time (كالا Kala)، وأحمر Red ريتا (Reta) وهو تعبير جاوى عن الفجر Dawn. وكلمة بانج Bang، وهى جذر Root مبانج-إمبانج Mbang - Embang، تشير إلى معنى آخر لأحمر Red، وبانج-بانج وتيان Bang-Bang Wétan (حرفيا أحمر - أحمر شرقا Red - Red East) هو التعبير الجاوى عن كلماته الفجر Dawn وفى ذلك المثال، كما هو شائع فى المقطوعات التى يتحد فيها المغنون من الذكور والإناث فى أداء النص، يتم ترصيع ذلك النص بكلمات إضافية ومقاطع لفظية قد تكون معانيها غامضة (موضوع تحتها خط فى التدوين المعدل ٧-١٥)، وقد يتم تكرار مقاطع من النص. وتوحى تلك الخصائص بقوة بالأهمية الكبيرة لما يمكن أن نطلق عليه العناصر الموسيقية (الدرجة Pitch والنمط الإيقاعى Rhythm)

فوق الكلمات، مع غموض معنى الكلمة في الغالب، ولذا فالكلمات تعمل  
بصفة أساسية كوسائل ناقلة للحن الجميل. ويبين التدوين المعدل ١٥-٧  
مخطط المقطع الشعري Stanza الأول (مع البالونجان Balungan وترقين  
الجونج Gong Punctuation المبين فوق خط الغناء).

Chorus enters at end of second unpak (1:45 on stopwatch): 6 6N/G  
An-dhé

ngelik:

. . 6 . 7 5 7 6N 3 5 6 7P 6 5 3 2N  
-----7-----2-----2-376-----2-327-----675-----6532  
6 ba- bo Na- nis reng- ga

6 6 . .P 7 5 7 6N . 7 3 2P . 7 5 6N/G  
----- 6-535-----6-722-----3276----- 567- 5-632----- 723-----223276  
sa- tri- ya ing Lé- san- pu- ra,

unpak:

2 7 2 3 2 7 5 6N 3 3 . .P 6 5 3 2N  
----- 2--3232--76--53----- 3-566-----5675-----6532  
Ba-bo ba- bo Se- tya- na- na

5 6 5 3P 2 7 5 6N 2 7 2 3P 2 7 5 6N/G  
----- 6-753--2-2-2---232-376----- 2--33-----722-----3276  
yèn laliya marang si-ra ma- rang si- ra

unpak:

2 7 2 3 2 7 5 6N 3 3 . .P 6 5 3 2N  
----- 2--3232--76--53----- 3-566-----5675-----6532  
A- dèn a- dèn Se- tya- na- na

5 6 5 3P 2 7 5 6N 2 7 2 3P 2 7 5 6N/G  
(no vocal, until end of line, where next verse begins): 6 6  
An-dhé

التدوين المعدل ١٥-٧

المقطع الشعري الأول - جزء الغناء الكورالى "لادرانج  
"Ladrang Wilujeng ويلوجنج

ويعمل المقطع الشعري الثاني بنفس الطريقة، مع تكرار آخر أربعة مقاطع لفظية Syllables عند نهاية جزء واحد A، وتكرار المقاطع اللفظية الأربعة الأولى من البيت الثاني في الجزء A التالي. والمقطع الشعري الأخير فقط (وهو هنا الثالث، إلا أن ذلك قد يكون قد استمر على كثير من المقاطع الشعرية الأخرى) هو الذي ينتهي بعد جزء واحد B وجزء واحد A، وهكذا فهو لا يصل إلى صيغ الإقحام Interjections "آدن آدن Aden Aden" وتكرار أول أربعة مقاطع لفظية، التي من الممكن أن نتوقعها في جزء A التالي، وذلك إذا لم ينته الأداء عند النقطة التي يتوقف عندها.

#### سيرة حياة كي نارتو سابدو Ki Nartosabdho

موسيقى جاميلان، ومؤلف موسيقى، ومحرك عرائس

حتى الآن، كان تركيزنا على صيغة أساسية على الصوت الموسيقي وبنيته، وماذا عن هؤلاء الناس الذين جذبتهم تلك الموسيقى -الموسيقين أنفسهم. وكثيرا ما كان الباحثون من أهل جاوه أو الأجانب سواء، يذكرون العلاقة الوثيقة بين الفنون في جاوه والواقع، أن منزلة الموسيقى لا تمنعه من ممارسة الرقص أو المشاركة في عروض العرائس. وهناك كثير من أحسن المؤدين في أحد أفرع الفن يمتلكون القدرة على الإبداع في عدة فنون أخرى. وعلى الصفحات التالية نعرض لأحد الفنانين من الطراز الأول، حقق شهرة عريضة كموسيقى جاميلان، ومؤلف موسيقى، ومحرك عرائس ظل أيضا، وهو يتحدث عن نفسه. والسيرة التي نقدمها هنا على أساس لقاء قمت

به أنا وزوجتي مع الراحل "كي نارتوسابدو" في عام ١٩٧٩. (وفى كتاب بيكر Becker مناقشة تفصيلية حول موسيقاه ١٩٨٠). وقد استهللنا الحوار بسؤاله كيف أصبح محرك عرائس Puppeteer. وقد روى لنا سيرته الذاتية منذ نعومة أظفاره، ولم نقاطععه سوى بعدة أسئلة، وقد حذفها هنا:

"... منذ أن جلست على مقعد المدرسة في السنة الثانية الابتدائية كان لدى موهبة ومهارة في تناول الفنون. ولكن أى نوع منها؟ التصوير والرسم. رسومات الأطفال، وحتى لو كان الأمر كذلك. فهل بالأسلوب التكعيبى، الواقعية، التعبيرية، وإبداعاتي الخاصة: فعلى سبيل المثال، حمل يطارده نمر، أشياء من هذا القبيل. والآن فهم في الواقع لا يعطون دروسا في تلك الأنواع من التصوير للأطفال في سني، إلا أنني حاولت بكل وسيلة أن أستنسخ صورا لمصورين آخرين في ذلك الوقت. وبعد أن بدأت أتعلم قواعد التصوير، شرعت في تعلم الرقص الكلاسيكي. وقد قمت بأداء أدوار القرد والغول وهكذا. وقد تعلمنا بالفعل الكثير حول الرقص الكلاسيكي-وليس كل شيء، ولكننا اكتسبنا الكثير من المعلومات. وفي ذلك الوقت كنت أعيش في قرىتي الصغيرة في منطقة كلاتين Klatén (بين يوجيا Yogya وسولو Solo) وتسمى "ويدهي Wedhi"، وقد ولدت في ويدهي في ٢٥ أغسطس ١٩٢٥. وعندما بلغت الثانية عشرة وكنت في الصف الثالث، كان لدينا معلم يعطي دروسا في الرقص، وكان ذلك المعلم من سولو. وقد أخذنا الدراسة مأخذ الجد حيث أصبحت لدينا القدرة على تقديم عرض ممتاز. وكان ذلك شيئا نادرا لأطفال القرية أن نتاح لهم فرصة دراسة الرقص الكلاسيكي على يد معلم من سولو.

وبعد الرقص بدأت أتعلم الموسيقى الغربية-الفيولينا، الجيتار، التشيللو، والكبرونسونج Keroncong [عبارة عن كوردفون Chordphone<sup>(١)</sup> صغير، مثل الأوكوليل Ukulele<sup>(٢)</sup>]، وتعزف فى نوع Genre من الموسيقى الإندونيسية المتأثرة بالغرب بنفس الاسم. وكانت آلات الفيولينا، والجيتار، التشيللو التى أدرسها تستعمل من خلال نفس نوع الموسيقى هذا، وليس فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية]. وبمقاييس القرية، كان أدائى ممتازا، إلا أنه لم يكن بمقاييس المدينة. وبعد ذلك، درست موسيقى الجاميلان. وقد استهلكت كل تلك الاهتمامات حقها من الوقت، والعواطف، وعلى نحو خاص ما أنفق عليها من مال. وبخاصة على شراء الآلات الموسيقية التى كنت اشتريها للدراسة، وكان ثمن الجيتار عام ١٩٣٧ سنة جولدن-عملة هولندية- أو يمكن القول ست روبيات Rupiah (عملة إندونيسية). كان ترتيبي الثامن بين أشقائى وشقيقتى، وأصغرهم. وقد ولدت لأسرة فقيرة-لم يكن لأبنائها حظ من الثروة أو التعليم، ولذا لم أستطع أن أستكمل تعليمى فلم يكن لدينا دخل.

وقد توفى والدى وأنا فى السنة الثانية، أما والدتى فكانت بالفعل قد أصبحت أرملة عجوزا وأخذت أساعد نفسى بصنع الأقنعة كى يمكننى أن

---

(١) يطلق هذا اللفظ على أى آلة تصدر الصوت عن طريق اهتزاز وتر أو عدة أوتار بين نقطتين وبذا تكون الفيولينا، والجيتار، والهارب، والليرا كوردوفون-المترجم.

(٢) آلة وترية من عائلة الجيتار نشأت فى هاواى فى القرن ١٩ وانتشرت فى الولايات المتحدة فى القرن العشرين وتصنع فى أربعة أحجام: سوبرانو، كونسيرت، تينور، باريتون-المترجم.



أتابع دراستى وخططت لإنهاء دراستى بعد الصف الخامس، وكنت أدرس اللغة الهولندية بعد انقضاء اليوم الدراسى إلا أنها كانت تكلفنى ١,٢٥ جولدن شهرياً، ولذا أوقفت دراسة الهولندية بعد شهرين... حيث طردت لعدم قدرتى على دفع المصاريف.

وفى مراهقتى، لم يعد هناك لدى دافع للتشبث بالبيت دونما هدف، وهكذا انطلقت إلى الدنيا حتى دون أن أستاذن والدتى... ودونما طريق أمامى. ومثل أى طائر فى الفضاء لم أكن أعرف أين يحط بى الرحال. كان الأمر - يبدو كما لو كنت محتاجاً لبعض الوقت لكى أعانى- عفواً، إننى عادة لا أبوح بكل أسرارى، أما الآن فأنا على أية حال، مثل طائر محلق، ليس لدى أى فكرة حول المكان الذى سأحط عليه. ولذا حق على القول بأننى "جيلاندنجان Gelandangan" (متشرد بلا مأوى). وإذا لم أكن ذلك الجيلاندنجان، فإننا منبوذ، أو روح منسية. ولقد شعرت بأن الطريق الذى يجب على أن أسلكه هو أن اتبع فرق الموسيقيين والمغنين المعروفة باسم الكيثوبراك Kethoprak [دراما موسيقية، مع روايات من التاريخ الأسطورى الجاوى] والوايانج أورانج Wayang Orang [دراما موسيقية راقصة مأخوذة من نفس الملاحم الهندية مثل عرائس خيال الظل]. وفى البداية التحقت بفرقة كيثوبراك، حيث عملت كممثل وموسيقى جاميلان. إلا أن ما كنت أتقاضاه لقاء أدوارى الصغيرة، مبلغ نأفه للغاية، وما زاد الطين بلة هو قدوم اليابانيين مما عزز من مشاعرى نحو مواصلة التنقل هائماً على وجهى فى أسمال باليه لا تليق بإنسان [خيش وعدة أكياس... إلخ، حيث استولى اليابانيون على

معظم القماش في أثناء الاحتلال، إلا أنه سواء أحببت ذلك أم لا، فقد كانت الظروف تملئ ذلك. وفي اللغة الجاوية هناك مثل يقول "توتنج جامان كالاكوني *nuting Jaman Kalakoné*" [مطاوعة الأيام هي الطريق إلى العمل-أو اذهب مع التيار] وهناك أمثال كثيرة وروايات ما زالت ذات محتوى صوفي باطني في إندونيسيا. وعليك أن تدرك أنه رغم وجود تكنولوجيا متقدمة، فإنه ما زالت الأمور الغيبية والشعبية تفرض وجودها، بل ربما تكتسب قوة كل يوم.

وهكذا عزفت مع حوالي عشر فرق كيثوبراك، لمدة شهر واحد ثم انتقل لأخرى لمدة ثلاثة شهور، وأتركها وهكذا... وأطول فترة قضيتها مع فرقة لم تزد على خمسة شهور. وفي لغتنا يسمون ذلك "ليسكان *Lécékan*-الذي لا يعتنى بنفسه. وفي أحد الأيام، كنت أقرع الطبل لفرقة كيثوبراك تدعى سري واندوو *Sri Wandowo*، تفرق في كلاتين *Klaten*. كان ذلك عام ١٩٤٥، قبل إعلان الاستقلال مباشرة [١٧ أغسطس]. وكان هناك مدير لفرقة نجاستي بانداهوا وإيانج أورانج " *Ngesthi Pandhawa Wayang* " *Orang*" يتناول طعامه خلف خشبة مسرح الكيثوبراك. وبهره عزفى وبعد أن عاد لبيته (بعد أن أكل أرجل ضفادع) استدعى ثلاثة من فرقته وأمرهم بالعثور على من كان يعزف الكيندهانج *Kendhang* لفرقة الكيثوبراك. وهكذا تم إلحاقى بفرقة بانداهوا *Pandhawa* تلك. وما كان يثير دهشة أعضائها هو أنني كنت العضو الوحيد الذي عزف الطبل في جسارة لدى أول ظهور له. لقد كان لدى خبرة كبيرة في العزف، إلا أن ما كنت أعرفه كان

محتاجا لتطوير Upgrading. والآن ذلك الفتى المسمى نارتو [نارتو سابدو] كان رجلاً دون تطوير. كان ثلاثة أرباع أعضاء الفرقة يبدون ازدياء وتهكما على، ويحتقرون سلوكي. عضو جديد لديه من الجسارة ما يكفي لكي يُوجه (يقود الأداء) ويعزف الطبل؟ والآن، وأنا أتذكر تلك الأيام، كانت "تجيستي باندهاوا" مجرد فرقة "وايانج أورانج"، يسمح جدولها بوقت فراغ كبير ولذا أخذت في تطوير وضعي دون ثورة<sup>(١)</sup> أما ثورتى فكانت على مسرح "تجيستي باندهاوا"، سواء في موسيقى الجاميلان أو في الرقص، وكذا في المقطوعات الجديدة التي وضعتها ولا بد أن أقول ألقتها Composed". وحققت مقطوعاتي شعبية هائلة بين الجماهير.

وقد تنوعت الموسيقى بين ألحان من القرية، وألحان جديدة لم تكن معروفة في جاوة، مثل تلك التي على إيقاع الفالس، [وقد قام موسيقيون آخرون بالتجريب مع موسيقى الجاميلان في إيقاع ثلاثي، بما في ذلك الإيقاع المسمى "اليوجانيز هاردجوسوبروتو Yogyanese Hardjosoebreto". ومن الصعب تحديد من كان له الحق في الادعاء بأنه أول من فعل ذلك] وكانت المقطوعة "سانج ليلانا Sang Lelana (الجوال The Wanderer)، كما كان هناك أيضا أكو نجيمبي Aku Ngimpi (إننى أحلم). و"سامبورايجو Sampur Ijo (الوشاح الأخضر) وهي مقطوعة راقصة!.

وكانت الأجزاء الغنائية في تلك المقطوعات المكتوبة في إيقاع الفالس: أحياناً ثنائيات أو ثلاثيات: صوت واحد، أو اثنين، أو ثلاثة أصوات [كل

---

(١) Evolution Not Revloution — الأصل — المترجم.

صوت يؤدى لحنا مختلفا] وعندما جربنا ذلك خارج نطاق "تجيسى باندهاوا"، وكان هناك من أخذوا يتتبؤون بأننى فقدت عقلى وكانت إجابتى هى أننا جميعا بشر، وأن الله قد وهبنا الماشية وليس البوفتيك. وبما أن الله أعطانا الماشية، فلدينا الحق فى تحويلها إلى شىء مناسب ونافع، حسب أذواقنا. وكل ما نأخذه من إيقاعات وموازن من خارج إندونيسيا يكون ذلك شيئا جميلاً ما دمنا لا نغير أو نهدم الإيقاعات الإندونيسية الأصيلة. وعلى سبيل المثال الإيقاعات الثلاثية Triple Rhythms [مختارات نارتو سابدو — على العلامات "X" فى التدوين المعدل ٧-١٦. ودندنة Hums].

x x x x x x x x  
Gong . . 3 5 7 6 6 . 5 3 6 5 5 . 3 2 7 2 . . 5 8 5 3N  
. . 7 2 6 7 7 . 3 2 7 2P

التدوين المعدل ٧-١٦

عرض كى نارتو سابدو للموازن الثلاثية Triple Meter فى الجاميلان.

إن ذلك كان فى الأيام الخوالى، أما اليوم فعندما يحدث ذلك، فإنه يسبب صعوبة ومشاحنات لجميع الآلات التى تعزف باليدين. الطبول كمثال آلات الجندر Gender، والجامبانج Gambang. إلا أن ذلك لا يعد مستحيلاً. ففي البداية [نجدهم يعزفون] أولاً أبسط الأنماط، الآن اكتسبت تلك الإيقاعات شعبية كبيرة ويستمتع بها الكثيرون، ومن بينهم خبراء يعزفونها. ومن الواضح أننى أواجه اليوم بعض التحديات، وكثيراً من النقد الذى يدعى أننى أحطم التقاليد. وقد أطلق على لفظ المدمر Destroyer. إلا أننى لم أعتبره نقداً بل سوط يدفعنى قدماً لأجد طريقاً. والواقع أن النقد قد وجد ما يبرره

وهى قضية ليست فى بلدى وحده، بل فى بلدك أيضا. أما إذا كان هناك شىء ما يثير الدهشة أو يبدو غير منطقى، ويجرى استخدامه فى الفنون على نحو مفاجئ، فإنه يثير موجة من الاحتجاج والنقد، لكن هل هذا صحيح؟ وهكذا تمضى مسيرة الجنس البشرى فى كل مكان على نفس الوتيرة. وما يختلف هو المظهر فقط، أو اللغة، أو التقاليد والعادات، إلا أن الحياة هى هى، أليس كذلك؟.

ودارت الأحداث لأسائر الأمور. وأعطانى مديرى شيئا ما: ليس نقودا، بل اسما من قبل كنت سونارتو Sunarto، والآن نارتوسابدا [من سابدا Sabda — انظر بعده]. وقد تقبلت ذلك الشرف بامتنان، رغم أننى لم أتنبه فى حينها إلى تبريراته. ففى إندونيسيا غالبا ما يتخذ المرء اسمه من مهنته وعلى سبيل المثال، باك هارجاسوارا Pak Harga Swara [سوارا بمعنى صوت] يعمل كمغنى، جيرونج Gérong. وهكذا هارجانا باواكا Hargana Pawaka، فهارجانا تعنى "آمن Safe" [قارن فيلوجينج Wilujeng]، وباواكا تعنى "النار Fire"، وكان يعمل فى فرقة الإطفاء، أى واحد صناعته إطفاء النيران. ويعنى اسم ويجنايا بانجراويت Wignya Pangrawit عازف الجاميلان (Wignya ماهر)، (بانجراويت عازف جاميلان). أما نياتا كاريتا Nyala Carita: نياتا nyata واضح Clear، وكاريتا Carita قصة Story، فكان محرك عرائس ماهر لديه قدرات الحكاء Storyteller. وقد أضيف إلى اسمى كلمة Sabda التى تعنى حديث الرجل المقدس. وهكذا كنت مؤلفا موسيقيا وطبالا فى فرقة نجستى باندهاوا وتخصصت فى موسيقى الجاميلان. ولم يبدو ممكنا أننى قد أنطق مثل ذلك الكلام. كنت أقوم بتعليم موسيقى الجاميلان والغناء. ولذا فقد تعجبت كيف تتناسب مهنتى مع هذا الاسم سابدا Sabda.

[فى الـ وايناج أورانج Wayang Orang، يجلس شخص ما مع الموسيقيين ويؤدى دور الـ"الانج Dhalang- وهو لا يحرك عرائس، بل يؤدى دور الراوى، ويغنى أغانى تعبر عن المزاج النفسى Mood Songs تعرف باسم السولوكان Sulukan. وقد عرفنا من خلال لقاءاتنا مع أعضاء آخرين فى فرقة نجىستى باندوا أنه حدث فى إحدى الليالى أن الدالانج المعتاد لم يكن قادرا على الأداء فقام نارتوسابدو بدوره، ولدهشة النظارة، أظهر قدرات غنائية وصوتاً جميلاً، فى الأداء بلغة الدالانج القديمة، مع معرفة شاملة بالقصة وقد سبقت تلك الحادثة ظهوره للمرة الأولى كـ وايناج كوليت دالانج Wayang Kulit Dhalang محرك عرائس].

فى ٢٨ أبريل ١٩٥٨، حصلت على لقب الدالانج [وهنا محرك عرائس للوايناج كوليت Wayang Kulit، وليس وايناج أورانج] فى جاكارتا، وكان رجال فرقة الإذاعة الإندونيسية القومية R.R.I قد سمعوا أننى تعلمت حرفة تحريك عرائس الظل. وفى يناير ١٩٥٨ استدعيت لمكتب مدير الإذاعة، باك أتماكا Pak Atmaka- وما زال حياً. سألتنى: هل أقوم بعمل برنامج إذاعى [ رغم أن فن عرائس خيال الظل الجاوى يستخدم عرائس ملونة وعليها زخرفة جميلة بالحفر، فإنه كثيراً ما يتم إذاعة العرض فى الراديو. ويتتبع المستمعون القصة بتعرفهم على صوت كل شخصية للعرائس كما أنهم يستمتعون بالموسيقى أيضاً]. وقد أجبته بأننى مستعد لذلك تماماً. والإذاعة تُسمع فى جميع أرجاء إندونيسيا، وقد تسمع خارجها أيضاً. ولقد كان ذلك قبل جميع محطات الإذاعة الخاصة. وقد وافقت على أداء تلك

العروض لمدة عدة أشهر بدءاً من أبريل حيث كانت الإذاعة تسمع بوضوح على مسافات بعيدة. وكان ذلك هو الشكل الذي يجب أن يتخذه العرض، وهل سيكون كلاسيكياً أم ابتكارياً؟ وهل كان في إمكانى موازنة مستوى إنجازاتي في موسيقى الجاميلان؟ وكيف سيتم الأمر، كان الأمر محيراً دائماً بالنسبة إلى. وكانت هناك امرأة، مغنية (بيسندهن Pesindhèn) أعطتني وعداً، بأنني لو أديت عرض عرائس طوال الليل، فإنها ستمنحني قبلة. قبلة احترام وليست قبلة مثيرة للشهوة erotic، أو داعرة..!!

وفي إحدى الليالي عند عودتي للمنزل في سيمارانج Semarang، بعد الأداء في جاكارتا، زارني ضيف، وكان اسمه سري هاندايا كوزوما Sir Handaya Kusuma. وقد زارني باسم كلية الطب في يوجيا. وكان يريد مني عرضاً بمناسبة أعياد الكريسماس [رغم أن قليلاً من الجاويين يعتنقون الديانة المسيحية، فإن الكريسماس يكون عطلة هناك، وتستمر حتى بعد رأس السنة]. وقد طلب مني أن أعرض رواية كلاسيكية. وهكذا توالى على طلبات العروض: جاكارتا، يوجيا، سوربايا، سولو. وصحيح أنني كنت أكسب مالاً، إلا أن الأهم هو أنني كنت اكتشف اسماً أيضاً والآن فإنني أقدم عرضاً أو عرضين كل أسبوع، إلا أن لدى طلبات أكثر من ذلك. وقد قدمت عرضاً في قصر الرئاسة في جاكارتا لباك هارتو Pak Harto [الرئيس السابق سوهارتو Suharti] أربع مرات.

كيف تعلمت؟ إنني ممن يمكنك أن تطلق عليه "من علم نفسه Autodidact". فأنا أداوم على القراءة، إلا أنه من الضروري أن أواظب

على مشاهدة عروض عرائس خيال الظل. ولا أكتفى بمشاهدة العروض القديمة، بل أشاهد الجديدة أيضا. فكل عرض مهما كان محركه، يقدم لى شيئا جديدا قد أستخدمه فى عروضى.

وماذا عن الموسيقيين؟ عندما عزفت لأول مرة فى جاكارتا، كان ذلك مع موسيقى فرقة إذاعة إندونيسيا R.R.I الذين صاحبونى. وكنت فى جولاتى فى كل مكان أصطحب معى من هم أقربهم منى، عازف الجيندر gender باك سلاميت Pak slamet، الذى قدم من يوجيا وظل يعزف مع فرقة إذاعة إندونيسيا R.R.I، وكان المرحوم باك ويريا Pak wirya هو الطبال الخاص بى. ومنذ عام ١٩٦٩ أصبح لى فرقتى الخاصة" كوندهونج رواس Condhong Roas، ومعظم عازفيها من شباب الموسيقيين تحت سن الخامسة والثلاثين.

وفى أوائل السبعينيات، بدأت فى تسجيل شرائط كاسيت، وبدأت بمقطوعاتى الجاميلان الجديدة، وتلا ذلك موسيقى عروض كبيرة لعرائس خيال الظل. وقد قامت شركة التسجيلات القومية "لوكانانتا Lokananta" فى الستينيات بإنتاج عدة تسجيلات أيضا. وكانت أول مجموعة لى من شرائط الكاسيت الوايانج Wayang تدور حول قصة جاتوتكاكا سنجينج Gatutkaca Sungging، وقد تم تسجيلها فى عام ١٩٧٤، إذا لم تخنى الذاكرة، ولا أفضل قصة على أخرى فكلهم أولادى. وإذا أراد أحدهم أن يستأجر محرك عرائس ويسأل عن "بارتاكراما Parta Krama" على سبيل المثال لوكلمة بارتا تشير



إلى اسم أرجونا Arjuna، زفاف أرجونا، لا يجب على أى محرك عرائس أن يقول إنه لا يحب تلك القصة. فهذا لا يليق أبداً!

ما التغيرات التى أراها للخمس أو عشر سنوات القادمة؟ قد يكون من الممكن التنبؤ بتغيرات فى التكنولوجيا، أما الثقافة فلا، ولا للفنون أيضاً. والبعض يرى أن "الوايانج كوليت Wayang kulit" يجب أن يقدم باللغة الإندونيسية. وبالنسبة إلى، إذا ما كان التغيير سيضيف إلى جمال الفن، فيمكن قبوله. وإذا لم يضيف شيئاً فلا داعى له. وفى اللغة الجاوية هناك طرق كثيرة لكى نقول يأكل أو ينام [وبداً يسرد أمثلة على مختلف مستويات التشريف honorific التى تنتشر فى اللغة الجاوية إلا أنها لم يعد لها مكان بين الإندونيسيين. وقد أدركت من كلام نارتو سابدو ضمناً أنه، ودون أن يقول ذلك صراحة، يجد "الوايانج" أكثر جمالاً فى لغتها الجاوية، ويرغب أن تظل كما هى، وذكر أنه استقى موسيقى الجاميلان من مختلف مناطق جاوا، حتى السوندا Sunda وبالي Bali، واستخدمها فى صيغة الجارا-جارا - Gara Gara إفاصل كوميدى يقع عند بداية قسم "البائيت سانجا Pathet Sanga"، حوالى الساعة الواحدة صباحاً]. كما ذكر أنه لم يدرس فقط تلك الأغاني المختلفة، بل تناولها فى حرية أيضاً. وأكد أن السمات الأخرى لعروض عرائسه لم تتأثر بالأساليب الإقليمية الأخرى. فأسلوبه سولونى Solonese فى الأساس "... من ذا الذى يمكنه أن يتنبأ إذا ما كان سيتغير، أو كيف سيتم ذلك التغيير؟...."

لقد كانت الصفحات السابقة ترجمة لكثير مما قاله لى نارتو سابيدو ولزوجتى عندما زرناه فى بيته المتواضع فى سيمارانج. وعلى الرغم من أنه كان لا يزال يقدم عروضاً للوايانج تمتد حتى الصباح، مرة أو مرتين أسبوعياً، فإنه كان يعاني من مرض فى كليته. وفى أواخر عام ١٩٨٥ توفى نارتو وترك ميراثاً من مئات أغاني الجاميلان، ومئات من التسجيلات الموسيقية، وحوالى مائة تسجيل لعروض وايانج تمتد طوال الليل. وما زالت فرقته كوندهونج راوس تعزف موسيقاه، إلا أنه لم يظهر حتى الآن أحد ليعتلى عرش نجومية عالم الفنون الأدائية الجاوية - وهو عالم، ظل حتى عصر الوسائط المتعددة لا يعرف نظام النجم حقيقة.

#### القرص المدمج ٣ : ١

بليون "لامم" "Playon"  
سلنثرو باثيت نيم "Pathet nem".

تسجيل ١ (مج : ١)، موسيقى  
لجاميلان المركزية الجاوية لعروض  
عرانس خيال الظل. أداء فرقة  
الجاميلان تحت قيادة كى سوبرمان  
Ki Superman. تسجيل ميدفى لـ  
لنرسون سوتون R. Anderson  
Suton يوجيكارتا "Yogyakarta"  
جلود. إيد ونسيا - ١٩٧٤.

#### موسيقى الجاميلان وعروض عرائس خيال الظل

والآن وقد ألقينا نظرة على رجل شارك بعمق فى إحياء موسيقى الجاميلان وعروض عرائس خيال الظل، أجد من المناسب أن نلقى الضوء على بعض الموسيقى التى ارتبطت رباطاً وثيقاً بعروض أداء عرائس خيال الظل (شكل ٧-٨). وكل المقطوعات التى درسناها حتى الآن نادراً ما تعزف لأغراض مصاحبة الرقص أو العروض الدرامية. والمقطوعات الموسيقية الأساسية لبرامج عرائس خيال الظل هى مؤلفات تؤديها آلات الكينونج Kenong والكمبل Kempul فى كثافة مع إيقاعات جونجان متغيرة الطول - والمقطوعات تولد مستوى من الإثارة، يرجع فى جزء منه إلى الترقين

الكثيف من الجونج. ويحتوى كل باثيت Pathet على ثلاث من تلك المقطوعات على الأقل: وهى على التوالى هادئة نسبيا، مثيرة إلى حد ما، ثم فى غاية الإثارة. ويكون ترقين الجونج فى أشد حالاته غزارة Densest فى المقطوعات شديدة الإثارة، ويوجد بأقل قدر ممكن فى المقطوعات الأشد هدوءا. ويحدد محرك العرائس أى المقطوعات سيتم عزفها، ولا بد أن يفرض سيطرته على منات الشخصيات والروايات التى تحفل بها تلك التقاليد وسنستمع إلى نسختين لواحدة من تلك المقطوعات، اليوجيانيز Yogyanese بلايتون Playton "لاسـم Lasem" (بلا - يون - لاه - سوم - Plah - Yon - Lan - Suhm)، سلنيدرو باثيت نيم Slendro Pathet Nem (القرص المدمج ٣، تراك ٢ او ٢) والتى تعطى مثالا لفئة المقطوعات المثيرة نوعا ما.



شكل (٧-٨)

دهالانج Dhalang (محرك عرائس خيال الظل) كى باور  
 Ki. Bawor يؤدى عرضا "ويانج كوليت Wayang kulit  
 قرب مدينة بوروكيرتو Purwokerto غربى وسط جاوه ١٨  
 يولييه ٢٠٠٦.

اعتماداً على الحالة المزاجية Mood التي يريد محرك العرائس ان يرسخ لها، يمكن أداء المقطوعة في أسلوب عزف صاخب أو هادئ، أو ممكن تغييره عند أى نقطة. (وأكثر المقطوعات الثلاث هدوءاً عادة ما تكون فى أسلوب العزف الهادئ، أما الأكثر إثارة فدائماً ما تؤدي فى أسلوب العزف الصاخب). ومن الممكن أيضاً تعديل المقطوعة تعديلاً جذرياً كى تلئم متطلبات اللحظة الدرامية. وفى بعض الأحيان، قد تواصل مسيرتها من خلال تكرار الجزء الأوسط، لمدة تتراوح بين خمس وعشر دقائق. وخلال مسار عروض الليلة الكاملة، التى سجلت فيها تلك الأمثلة، أشار محرك العرائس (كى سوبرمان Ki Superman) كى يتم عزف تلك المقطوعة ثمانى عشرة مرة، وبالطبع كان ذلك فى نطاق جزء "البائيت نيم Pathet Nem فى أثناء الليل، الذى استمر من حوالى التاسعة مساءً حتى الواحدة والنصف صباحاً.

وبين التدوين المعدل ٧-١٧ تدوين البالونجان blaungan للمقطوعة كلها، كما يوضح صوت الجونج أجينج Gong Ageng أو سيم Siyem عند نهاية كل بيت، كما هو مكتوب. ويعزف الكينونج Kenong مع كل ضربة بالونجان Balungan، والكيمبول Kempul مع كل ثانى ضربة (فيمّا عدا اللحظة التى يصدر فيها صوت الجونج)، وكذا الكيثوك Kethuk بين الضربات.

Introductory portion: (signal....) 5		Length of Gongan
6 5	6 5 6 5 2 3 5 6	10 beats
1 6 5 6	2 3 5 3 2 1 2 1	12 beats
2 1 2 1	6 5 3 5 2 3 5 6	12 beats
1 6 5 6	5 3 2 3 1 2 3 2**	12 beats
Repeated portion:		
[ : 5 6 5 3	5 6 5 3 6 5 2 6 5 2 3 5*	16 beats
	3 2 3 2 6 5 2 3	8 beats
5 3 5 3	5 2 3 5 1 6 5 3 2 1 3 2	16 beats
	6 6 1 2 3 5 6 5	8 beats
2 1 2 1	2 1 3 2 5 6 1 6	12 beats
	3 2 5 3 6 5 3 2 :]	8 beats
Endings:		
* from gong tone 5 (first rendition):	2 1 3 2 1 6	
** from gong tone 2 (second rendition):	5 3 2 1 2 6	

Punctuation Pattern for playon/srepegan form:

kenpul & gong:	P (repeat x ?)	G	e.g.:	P P P P G
kenong & kethuk:	tNtN (repeat x ?)	tNtN		tNtNtNtNtNtNtNtNtN
balungan:	. . (etc.)	. .		6 5 6 5 6 5 2 3 5 6

التدوين المعدل ١٧-٧

تدوين البالونجان Balungan للمقطوعة بليون "لاسـم"  
 Slèndro Pathet سـلندرو باثيت نيم "Lasem" Playon"  
 Nem

لاحظ أن معدل تردد التتابع هنا، بين ترقينات الجونج يكون عاليا للغاية؛ كل ثانى ضربة! وبالنسبة إلى الجاوى، يسبب ذلك إثارة للموسيقى، ويناسب تماما المشاهد العاطفية، والتي يدور فيها قتال أو صراع ضارى، والطرقات السريعة على صدور العرائس تعتبر إشارات للموسيقين بالعزف، ويدخل الطبال الذى يعزف الطبل الأوسط (سيبلون Ciblon)، وأحيانا عازف الكينونج Kenong أيضا، قبل باقى المجموعة بثوان. وأول تسجيل سنسمعه يستغرق أكثر من دقيقة واحدة بقليل، ويبدأ بالتكرار عندما يعطى محرك العرائس الإشارة بعزف عبارة معينة للنهاية. ولا بد لجميع الموسيقين أن

يعرفوا واحدة أو اثنتين من عبارات النهاية تلك Ending Phrases لكل نغمة جونغ، ويكونوا جاهزين لتعليم Tag العبارة المناسبة على أن جونغان عندما تصدر الإشارة. ويبدأ ذلك التسجيل الأول في أسلوب العزف الهادئ إلا أنه يسرع ويعلو صوته عند نهاية الجونغان الأول، ثم يستأنف مسيرته خلال اللحن كله، بدءاً من تكرار الجزء الرئيسي، وانتهاء على الإشارة، بعد الجونغان الأول. (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

### البليون Playon "لاسيم Lasem" التسجيل - ١

القرص المدمج ٣ : ١

قراءة العداد	التعليق	العبارة في اللحن الأساسي
0:00	يضرب محرك العرائس على صدر العروسة ليعطى إشارة العزف للموسيقين.	
0:03	تبدأ فرقة الجاميلان كلها الأداء في أسلوب العزف الهادئ بما في ذلك المغنية (بيسندهن Pesindhèn).	العبارة A، عشر ضربات للحن الرئيسي
0:11	يطرق محرك العرائس في صخب على ألواح معدنية.	العبارة B، اثنتا عشرة ضربة

	نتسارع موسيقى الجاميلان وتنتقل إلى أسلوب العزف الصاخب. تتوقف المغنية وآلات العزف الهادئ.	
0:18	صياحات قصيرة يصدرها محرك العرائس عندما تشبك العرائس المتنافسة في القتال.	العبارة C، اثنتا عشرة ضربة
0:24	استمرار الطرق على الألواح المعدنية لمصاحبة القتال.	العبارة D، اثنتا عشرة ضربة
الجزء الأوسط (يتكرر)		
0:31	قرع طبول والطرق على الألواح المعدنية لتوكيد أصوات القتال.	العبارة E، ست عشرة ضربة للحن الرئيسي
0:38	استمرار المصاحبة النشطة.	العبارة F، ثمانى ضربات
0:41	صياحات أكثر قوة من محرك العرائس.	العبارة G، ست عشرة ضربة
0:50	نشاط فى إيقاع الأحداث مع استمرار المصاحبة يزداد هنا قرع الطبول حيوية.	العبارة H، ثمان ضربات

0:53	نشاط فى إيقاع الأحداث مع استمرار المصاحبة.	العبارة I، اثنتا عشرة ضربة
1:00	نشاط فى إيقاع الأحداث مع استمرار المصاحبة.	العبارة J، ثمانى ضربات
تكرار		
1:04	بداية جزء الإعادة، نشاط فى إيقاع الأحداث.	العبارة E، ١٦ ضربة للحن الرئيسى.
1:10	يؤدى محرك العرائس نمطا إيقاعيا من الضربات كإشارة لموسيقى الجاميلان لكى ينتقلوا إلى نهاية العبارة (K).	ضربتان قبل نهاية العبارة E.
تذييل (كودا Coda)		
1:12	إشارة محرك العرائس بالاستمرار، ولتأكيد عزفه على إنهاء المقطوعة.	العبارة K، ست ضربات للعبارة الرئيسية.
1:15	انتهاء عرض البليون "لاسيم Lasem" يستمر محرك العرائس فى الطرق على صدر العروسة كى يؤكد الحالة المزاجية، ثم يبدأ فى الكلام.	



## القرص المدمج ٢ : ٣

البليون Playon لاسيم "Lasem" سلندرو  
 باثيث نيم Stendro pathet nem تسجيل  
 ٢ (٠:٣٣) موسيقى الجاميلاز المركزية  
 لعروض عرائس خيال الظل. أداء فرقة  
 الجاميلاز تحت قيادة كي سوبر مان  
 Ki Super man تسجيل مونداني لـ ر.  
 أندرسون Sutton R.Anderson  
 يوجيا كارنا جاوه. إندونيسيا - ١٩٧٤.

وفي التسجيل الثاني (القرص المدمج ٣، تراك ٢، انظر دليل الاستماع بانتباه)، كان الأداء كله في أسلوب العزف الصاخب Loud-Playing Style، فلم يصل الموسيقيون إطلاقاً حتى إلى الجزء الرئيسي، ولكي تضاف تنويعات لذلك التسجيل - حيث تم عزفه فيما بعد خلال جزء الباثيث نيم Pathet Nem (حوالي الساعة الثانية عشرة والنصف ظهراً)، يعزف عازفو السارون Saron عبارات متنوعة لبعض الفقرات المدونة من قبل. وذلك رغم استمرار عازف السلينثيم Selenthem في أداء على النسخة السابقة Previous Version.

الاستماع بانتباه

## بليون لاسيم Playon Lasem - التسجيل ٢ -

## القرص المدمج ٢ : ٣

قراءة العداد	التعليق	عبارة اللحن الرئيسي
مقدمة		
0:01	يضرب محرك العرائس على	

	صدر العروسة والألواح المعدنية ليعطى إشارة العزف للموسيقين.	
عشر	تبدأ فرقة الجاميلان كلها الأداء في أسلوب العزف الصاخب.	0:03
العبارة A،	يستمر الجاميلان في أسلوب العزف الصاخب، ويستمر محرك العرائس بالطرق في سرعة على الألواح المعدنية.	0:08
اثنتا عشرة	شرح	0:14
العبارة B،	شرح	0:20
العبارة C،	الاقتراب من ضربة الجونج، يؤدي المحرك نمطا قصيرا من الضربات إشارة لموسيقى الجاميلان كي يتجهوا نحو التذييل (الكودا Coda).	0:25

وحتى بدون مثل ذلك التغيير، يمكننا إدراك أن تلك المقطوعة تمتلك القدرة على أداء تنويعات كثيرة من التسجيلات، وذلك من خلال تغيير النبض

الإيقاعى **Tempo**، والتنويع الآلى **Instrumentation**، وأماكن الإنهاء. وهذا هو جوهر موسيقى عرائس خيال الظل - مقطوعة ذات شهرة عريضة، يجرى عزفها مرات ومرات، إلا أنها تكون فى كل مرة مجهزة كى تتناسب مع الاتجاهات الدرامية لمحرك العرائس بدقة، وحيث تظل محتفظة بحيويتها ونضارتها بما فيها من ابتكارية يقدمها العازفون والمغنون الذين يؤدون التنويعات باستمرار فى مهارة فائقة.

### بالي **Bali**

تقع جزيرة بالى شرق جاوه، ولا يفصلها عنها سوى مضيق صغير (تتطق باه لى **Bah-Lee**). ولقد كانت الثقافة الفريدة لتلك الجزيرة، وجمالها الطبيعي الخلاب مصدر فتنة دائمة للباحثين والفنانين، والسياح من جميع أنحاء العالم. وفى بالى يشارك كل فرد من الأهالى فى بعض الأنشطة الفنية: موسيقى، رقص، حفر **Carving**، تصوير، كما أن الباليينيين يظهرون قدرات غالبا ما تصدم الإنسان الغربى عندما يشاهدها كمشاهد تخلص لبه، ويؤكد الباليينيون أن مثل تلك الأنشطة جزء عادى من حياتهم. وقد يكون الراقص المتأنق ذو القناع فلاحا يزرع الأرز فى الصباح، وربما يكون الموسيقى المصاحب له صاحب كشك لبيع الوجبات الخفيفة.

ومعظم سكان الجزيرة، وهم عدة ملايين، لا يرتبطون رباطا وثيقا بالإسلام، دين الأغلبية فى إندونيسيا، بل نجدهم يتبعون خليطاً من الهندوسية والبوذية يشبه ذلك الذى انتشر فى جاوه قبل انتشار الإسلام (فيما بين القرنين

١٦١٥). وفى ذلك الصدد ينقسم الباليينون والجاويون عناصر من الميراث الثقافى المشترك. وكما فى جاوه، نجد فرق الطبول المعروفة باسم جاميلان (أو جامبلان Gambelan)، مع آلات ذات شرائح معدنية Metal Slabs وآلات جونغ من ذات الصرة Knotted تشبه تماما شكلا وصوتا تلك المستخدمة فى جاميلان جاوه. وبعض الأسماء تظل كما هى أيضا (الجندر، الجونج، الجامبانج، السارون، السولينج، الربابة) أو تشبهها مثل (كيمبور Kempur، وكيمونج Kemong). ومعظم الفرق تستخدم نسخة من سلم البيلوج Pélog (وبعضه يتكون من سبع نغمات، والبعض الآخر مكون من خمس أو ست نغمات فقط). وتستخدم الفرق المصاحبة لعروض عرائس خيال الظل (وكما فى جاوه يطلق عليها أيضا ويانج كوليت Wayang Kulit) نظام السلم السلندرو Sléndro، رغم أن الآلات المستخدمة تتكون فقط من رباعى من الجيندرى Genders (مع إضافة آلات أخرى قليلة لرواية قصص الرامايانا Ramayana). وتستخدم مقطوعات بالينية كثيرة أنماط ترقين للجونج Gong Punctuating Patterns تشبه فى مبدئها تلك الموجودة فى جاوه. ويعزف الباليينى الجاميلان مع الطقوس مثل الجاوى، إلا أن ذلك يتم عادة فى احتفالات تقام فى المعابد، أو فى مواكب، وليس فى أمكنة إقامة الأهالى.

ورغم ذلك، فهناك خصائص معينة تميز بوضوح موسيقات هاتين الثقافتين المتجاورتين. وعلى سبيل المثال، يحتفظ الباليينون بأنواع عديدة من العزف، لكل منها مجموعاته الآلية المميزة، وهى مرتبطة بمناسبات ووظائف معينة. وليس هناك فرقة كبيرة منفردة يمكن أن يطلق عليها "الجاميلان

الباليني **The Balinese Gamelan** "إلا أن الأسلوب الموسيقى الذي يسمعه المرء من معظم الفرق في بالي يتقاسم عدة خصائص: (١) فهو آلى فقط (٢) ويتميز بتغيرات إيقاعية وفي درجة الصخب (وغالبا ما يكون التناوب في شدة الصوت فجائيا)، و(٣) يتطلب إجادة مذهلة من قبيل جميع الموسيقيين، الذين يؤدون إيقاعات سريعة متشابكة، غالبا ما تضم مجموعات غير متماثلة من اثنتين أو ثلاث ضربات سريعة للغاية. وغالبا ما تعلق الجماهير على أن الموسيقى الباليينية مثيرة وديناميكية مقارنة بالموسيقى الإندونيسية الأخرى، مستغلين مختلف التباينات بأسلوب الموسيقى الفنية الغربية.

وقد يعلقون أيضا على خاصية الوميض **Shimmery** الموجودة في كثير من تنويعات فرق البرونز. وتظهر تلك الخاصية بضبط دوزنة **Tuning** الآلات في أزواج، حيث يتم ضبط آلة واحدة لتكون أعلى في درجتها **Pitch** عن شريكها. وعندما يصدر صوت الآلتين معا، فإنهما تحدثان ذبذبات سريعة للغاية. وفي الغرب يعتمد الفنيون الذين يضبطون البيانو على نفس تلك الذبذبات، وتسمى الضربات **Beats** (أو النقرات)، وذلك لتعديل **Temper** عملية الضبط. وذلك رغم أنه في البيانو تكون هناك مسافات **Intervals** يتم ضبطها عنوة حيث تكون خارج الدوزنة **Out of Tunes** بدلاً عن أن تكون الأوتار متماثلة وتخرج نفس النغمة.

ومن الطبيعي إذن أن يتم إدراك الأصوات الصادرة من أزواج آلات الميتالوفون **Metallophones** (أكسفونات الجاميلان) التي يتم تجهيزها عنوة حيث تكون خارج الدوزنة **Out of Tunes**، على أنها مضبوطة تماما

In Tune (وهو مفهوم صحيح من الناحية الثقافية Culturally Correct) فى جزيرة بالى، تماما مثل البيانو فى الثقافة الغربية.

وأكثر الفرق شهرة وانتشارا فى بالى اليوم هى فرقة جاميلان جونغ كيبيار Gamelan Gong Kebyar (كوبيار Kuhbyar)، التى تكونت فى بدايات القرن العشرين وتصبحها رقصات على مستوى أداء مهارى رفيع Virtuosoic (وتسمى أيضا كيبيار Kebyar- وتعنى حرفيا وميض أو إبهاراً). وموسيقى الكيبيار بالفعل ذات وميض مبهر، وهى لا تتطلب مهارة أدائية عالية من العازفين فقط، بل إحساس متكامل بالمجموعة - وهو قدرة الفرقة على العزف كفرد واحد.

فلنستمع إلى مقطوعة "كوزاليا أرينى Kosalia Arini (كو-زال-ياه-أه-ري-نى ko-Sal-Yah-A-Ree-Nee؛ القرص المدمج ٣-٣ تراك ٣)، وقد وضعها المؤلف الموسيقى الباليينى غزير الإنتاج، وعازف الطبل الماهر أيضا، وإيان بيراتا Wayan Beratha، عام ١٩٦٩ لمهرجان موسيقى الجاميلان. وتعرض تلك القطعة للملامح النموذجية لفرقة جاميلان جونغ كيبيار (شكل ٧-٩)، وكثير من تلك الملامح يعارض بوضوح موسيقى الجاميلان الجاوية، وكذا الأساليب القديمة لموسيقى بالى. وتشمل تلك القطعة بنية مقسمة إلى أجزاء Episodic Structure ومن الواضح أن المقطوعة مقسمة إلى أقسام بها توزيع آلى، وبإيقاع، ونسيج متباين. وهناك مقاطع فى سياق القطعة تضم تكراراً دائرياً، إلا أن التصميم الكلى لا هو بالدائرى

## Cyclic أو الثنائي المتصلب Rigidly Binary كما هو فى مقطوعات

الجاميلان الجاوى.

القرص المدمج ٣ : ٣

كوراليسا أرينى Koralisa Arini (10:45).  
جاميلان جونج كيبيار Garukan Gong Kebayar  
وضمها ولمان بيراثا Waman Beratha  
فرقة جاميلان لند (سيكولاد- تينجي سيني  
Sekeloh, Pongol Sesi - إندونيسيا) إخراج  
نيومان ويندا Nyoman Windha ويلىد جده  
موسىكا ميسيل Pende Gide, Montika Miesil  
تينزر Michael Tenzer وكيوت جده أسنارا  
Ketut Gide Asnara مع يولنج ساجيتا Yong  
Sagit, مجمع سيمتى Stel Campus  
دينباراز Denpasar - بالى. أغسطس ١٩٩٨.

وقد قام الباحث الأمريكى مايكل تينزر Michael Tenzer، وهو مؤلف  
موسيقى أيضا وأحد المؤدين لموسيقى جاميلان بالى "جونج كيبيار"، بتقديم  
تحليل مفصل لتلك المقطوعة (تينزر 367 : 2000 Tenzer، 83-381)، ومنه  
استقينا هذا الموجز. وأهم ما فى الأمر هو تلك التباينات بين ما يدعوه تينزر  
بالأجزاء المستقرة المتوازنة Stable (الدائرية Cyclic) والأجزاء النشطة  
الفعالة Active (اللدائرية Noncyclic).

والمقطوعة بصفة عامة تتواصل من خلال أربعة أجزاء (انظر دليل  
الاستماع بانتباه). وعندما تستمع، عليك بملاحظة التغيرات (وهى غالبا ما  
تكون فجائية) فى النبض الإيقاعى، والتنويع الآلى Instrumentation،  
والديناميكية والنطاق الصوتى Register (ارتفاع وانخفاض الدرجة Pitch).  
ولا يتم تحديد هوية كل جزء من خلال الإيقاع المميز والملمس فقط، بل أيضا

من خلال المركز النغمي **Tonal Center**<sup>(١)</sup>. وعلى الرغم من التكرارات الموجودة في بعض الأجزاء، فإن المقطوعة كلها تشبه كثيرا فانتازيا أو دراسة وافرة في التباينات **Contrasts** (خصوصاً في موضوعات الديناميكية والمخطط الإيقاعي) على نحو أشد غزارة عنه لمعظم أداءات المقطوعات الجاوية.



شكل (٧-٩)

الجاميلان جونج كيبيار

Gamelan gong kebyar في جزيرة بالي

(١) يشير المركز النغمي **tonal center** إلى أن الأذن تتجه تلقائياً نحو نوتات بعينها حسبما يشير دليل المقام **key signature** ففي مقام فا F، تتجه الأذن إلى النوتة F وفي مقام صول دييز تتجه الأذن إلى صول دييز #Ca، والمركز النغمي يعطى الإحساس بإنهاء المرحلة الموسيقية - المترجم.



الاستماع بانتباه

كوزاليا آريني Kosalia Arini

القرص المدمج ٣:٣

قراءة العداد	التعليق	المركز النغمي
جزء لا دائري Noncyclic Section		
0:00	آلات جيندر Gendèrs (آلات ذات شرائح معدنية) عند مختلف النطاقات الصوتية تؤدي شذرات من عبارات غير متماثلة معظمها في أسلوب ذي ديناميكية هادئة مع شذرات وميضية عالية من الفرقة كلها (تداخلات كيبيار).	دو دييز D #
0:46	تداخل جزئي من الكيبيار.	
1:43	تداخل كلي من الكيبيار.	
2:16	قلوب منفرد، مع جيندر في النطاق الخفيض. ناعم جدا.	ري D
الانتقال Transition		
2:41	تدخل آلة جيندر في درجة أعلى، إيذانا	ري D

	بانتقال إلى الجزء التالي ويكون ناعما في معظمه.	
الجزء الدائري Cyclic Section		
ري D	آلة جيندر تعزف عبارات من أربع ضربات. متكررة باستمرار، وتتذبذب بين منسويين ديناميكيين ناعم ومتوسط.	2:49
تداخل كيبيار kebyar Interruption		
ري D	ومضة فجائية عالية من الفرقة كاملة.	4:39
ري D	مقطع قصير يعرض الريونج reyong (راي-يونج ray-yong) (جونج قدر Kettle Gong بشخايل يدق عليه أربعة عازفين).	4:41
الجزء الدائري Cyclic Section		
ري D	تتويجات للطبول (طبالان) جزء دائري ثان مفتوح الأداء عال وسريع، ثم يتدرج إلى النعومة.	4:53
مي E	تبادل بين الجندر والريونج. العزف في معظمه متوسط، مع نبض إيقاعي سريع. يتوقف الجزء فجأة دون جونج.	5:13

انتقال Transition		
7:22	تعزف الجندر مقطعا انتقاليا إلى الجزء الدائرى الثالث.	مى E
الجزء الدائرى Cyclic Section		
7:34	تعزف الجندر الآن عبارات من ٨ ضربات معظمها صاخب فى توزيع آلى كامل، يتردد مع بعض المقاطع الناعمة.	دوبيز # C
تذييل (كودا Coda)		
10:30	كودا من ١٢ ضربة، الفرقة كاملة	دو ديبز # C

### شمال سومطرة Sumatra

يتضمن الانتقال من بالى أو جاوه إلى شمال سومطرة (سو-ماه-تراه Soo-Mah-Trah مسافة شاسعة) على المستويين الثقافى والجغرافى معا. ورغم أن شعب الباتاك Batak، ويمثل أغلبية سكان إقليم شمال سومطرة، فقد تأثر بدرجة ما بالثقافة الهندية خلال الألفية الأولى، فإن جزءا كبيرا منه قد تحول إلى البروتستانتية أو الإسلام. ويغنى الباتاك المسيحيون تراتيل فى طقوس كنائس الأحد عندهم، فى ثراء لحنى ودقة فى ضبط الدرجة الموسيقية تلقى بمعظم جموع المصلين فى الغرب- وحتى كثير من الكورالات إلى

الظل بل وتلحق بهم العار. وإلى جانب ذلك، فهناك الكثير من ضروب الموسيقى ما زالت تسعى حثيثا بين الباتاك، ومنها الكثير، الذى يعتبر محوريا للطقوس، قد يبدو هامشيا فى صلتة بالمسيحية أو الإسلام، وقد لا تكون له أدنى صلة. وكما يشارك مسلمو جاوه فى الطقوس التى تتضمن موسيقى الجاملان وفنون عرائس خيال الظل ذات الأصول الهندية، نجد أن الباتاك المسيحيين يرتبطون بدرجات متفاوتة بالعقائد والممارسات الطقسية التى كانت سائدة قبل قدوم المسيحية.



شكل (٧ - ١٠)

توكانج جينتينج **Tukang Ginting** يعزف على آلة  
الكاروباتاك **Karo Batak** وتسمى كولكابى **Kulcapi** -  
كابانجاهى **kabanjahe** - شمال سومطرة

وأشهر فرق الباتاك عبارة عن تنويعات من فرق الإيقاع وآلات النفخ وتعرف بالجوندانج **Gondang** أو الجوردانج **Gordang**، والتى عادة ما تضم مجموعة من الطبول المدوزنة، وتعتبر من نظراء **Counterparts** جونغ القدور **Kettle Gong Chimes** (البونانج **Boning** أو الترومبونج **Trompong**). ومن الممكن الاستماع لتلك الموسيقى فى عدة تسجيلات ممتازة متوافرة تجاريا (انظر نهاية الكتاب). ولقد كان لقائنا القصير مع

موسيقى شمال سومطرة من خلال حفل طقسى حضرته بين أفراد "الكاروباتاك Karo Batak"، والذين يعيشون فى التلال غرب ميدان Medan وشمال بحيرة توبا Toba وهى بحيرة كبرى رائعة (انظر شكل ٧-١٠).

وهناك امرأة فى مدينة كابانجاهى Kabanjahe تخطط لافتتاح قاعة استقبال جميلة فى جزء من منزلها، وأرادت تطهر المكان بواسطة طقوس لجلب البركة لمشروعها الجديد وذلك بحثا عن الهارمونية والتوافق مع عالم الروح. وقد كان أسلوبها فى ذلك هو رعاية حفل شاركت فيه، واشتمل على الموسيقى والرقص، وخلال الحفل كانت ترمى إلى الاتصال بأسلافها بمساعدة الأرواح. وقد تجمع أعضاء أسرتها مع جيرانها المتعاطفين معها (وليس منهم المسيحيون الأرثوذكس فلم يكونوا متعاطفين معها)، وقد شارك عدة أفراد من الزوار الأجانب، بمن فيهم أنا. ولدهشتى كانوا يدفعوننى لالتقاط صور وتسجيل الحفل.

استمر الحفل لحوالى خمس ساعات صدحت فيه الموسيقى فى مقاطع طويلة. وشارك الحضور المرأة فى رقصات شعبية على هيئة طابور طويل. وغنى الوسيط الروحى وألقى بتعاويذه بين الحين والحين وهو يشارك فى الرقص. وقد تحدث إلى المرأة وأخذ يخاطبها حيناً فى همس ولطف وأحياناً أخرى فى صياح وكأنه يخاطب الأرواح. وبصعوبة انتابت المرأة غشية trance وانتهت الأمسية بنجاح...!!

وكانت الفرقة الموسيقية التى أحييت الحفل، فرقة صغيرة (شكل ٧-١١) تؤدى موسيقى الجندانج كيتينج-كيتينج Gendang Keteng-Keteng، وهى صيغة فولكلورية من موسيقى الباتاك تستخدم آلة صغيرة تشبه القارب وآلة اللوت Lute تدعى الكولكابى Kulcapi، ولها وتران، مع سيتارات (c)

أنبوبية من الخيزران (كيتنج - كيتنج)، ووعاء خزفيا (سلطانية) يطلق عليها المانجكوك Mangkuk. ويوصل على كل واحد من السيتارات الأنبوبية Tube Zithers، شرائح رقيقة ممدودة لتشكل خيوطا أنيقة مشددة. وهناك قرص من الخيزران يتصل بأحد تلك الخيوط. ومثل تلك الآلات اللافتة للنظر، تخرج نوعا من الزخرفة الإيقاعية المتشابكة. وعلاوة على ذلك، فعندما تصطدم الشرائح مع الأقراص، فإنها تتذبذب فوق ثقب في الخيزران ليصدر صوتا عميقا متذبذبا مثل جونج صغير. والفرقة في استطاعتها العزف لساعات طويلة دون توقف، مع غناء من الوسيط الروحي أحيانا. أما الألحان المضافة التي كانت تصاحب ترقين الجونج هنا، فهي العناصر الضرورية كما يبدو لصياغة الموسيقى، ليس في كثير من أنحاء إندونيسيا فقط، بل في كثير من مناطق جنوب شرق آسيا.



شكل (٧-١١)

أعضاء فرقة توكانج جينتينج **Tukang Ginting** تؤدي موسيقى الجيندانج **Gendang** المعروفة بالـكيتنج-كيتنج **Keteng-Keteng** (السيتار الأنبوبي - كابانجاها **Kabanjahe** - شمال سومطرة).

والمقتطفات القليلة التي قدمتها في التسجيل (القرص المدمج ٣، تراك ٤، انظر دليل الاستماع بانتباه) لا توفر إحساسا حقيقيا بالطقوس الممتدة إلا أنها تكون استهلالا لا بأس به لأصوات موسيقية تتباين مع فرق الجاميلان التي سمعنا موسيقاها، إلا أنها تشبهها من بعيد. والمقتطف الأول من الجزء الباكر من الحفل، حيث يقدم عازف الكولكابى kulcapi، توكانج جينتينج **Tukang Ginting** لحنا تكراريا في قالب دائري **Cyclic** مع تنويعات. أما أصوات الطقطقة **Clickety Sounds** فهي صادرة من اثنين من الطباليين يعزفان الكيتينج-كيتينج، ويملآن النسيج فيصدرا صوتا طنينيا **Busy** مستمرا، ويبدو أنه يميز كثيرا من الموسيقىات في أنحاء إندونيسيا.

#### القرص المدمج ٣ : ٤

جيندنج كينج-كينج **Gendang**  
 Keteng-Keteng - مقتطفات (١:٥٨).  
 موسيقى باتاك **Batak** تقليدية. أداء فرقة  
 بقودها توكانج جينتينج **Tukang Ginting**  
 على آلة الكولكابى **Kulcapi** - تسجيل  
 ميداني لـ ر. أندرسون سوتون **R.**  
 Anderson Sulon. كازو باتاك **Karo**  
**Batak**. مرتفعات شمال سومطرة  
 ١٩٧٩.)

أما ما يلفت النظر حقا في ضوء ما سمعناه من موسيقات أخرى، هو كيف يرتبط صوت السلطانية الخزفية **Procelain Bowl** مع أصوات الجونج. ويصدر صوت الجونج على مسافات منتظمة، كما هو الحال غالبا في جاوه، وبالي. ويعمل الصوت الصادر من السلطانية على تقسيمه، كما يتطابق مع صوت الجونج عند المنتصف بينهما. مثلما يقسم الكينونج **Kenong** ويتطابق مع الجونج في جاوه.

الاستماع بانتباه

الجندنج كيتنج-كيتنج - مقتطفان

Gendang Keteng-Keteng, Two Excerpts

القرص المدمج

قراءة العداد	التعليق
0:00	خفوت في صوت الكولكابى Kulcapi، واثنان من الكيتنج، والسلطانية الخزفية.
0:03	صوت الجونج الأول (كيتنج-كيتنج)، مع السلطانية الخزفية، والتي يقع صوتها في منتصف أصوات الجونج طوال الأداء، الكولكابى تعزف لحنا.
0:08	صوت الجونج الثانى، يستمر لحن الكولكابى.
0:13	صوت الجونج الثالث، تؤدى الكولكابى تنويعات على اللحن السابق.
0:18	صوت الجونج الرابع، تستمر الكولكابى فى أداء تنويعات على اللحن.
0:23	صوت الجونج الخامس، تؤدى الكولكابى تنويعات مماثلة على اللحن السابق.
0:28	صوت الجونج السادس (نفس الصوت).



صوت الجونج السابع (نفس الصوت).	0:33
صوت الجونج الثامن (نفس الصوت).	0:38
صوت الجونج التاسع (نفس الصوت).	0:41
خفوت الصوت.	0:45
خفوت الصوت إلى مرحلة تالية من الأداء. نفس التوزيع الآلى ولكن فى نبض إيقاعى أكثر سرعة.	0:48
صوت الجونج الأول يؤدى تنويعات على اللحن السابق، ولكن أكثر سرعة.	0:49
صوت الجونج الثانى (نفس الصوت).	0:51
صوت الجونج الثالث (نفس الصوت).	0:54
صوت الجونج الرابع (نفس الصوت).	0:56
صوت الجونج الخامس (نفس الصوت).	0:58
صوت الجونج السادس (نفس الصوت).	1:00
صوت الجونج السابع (نفس الصوت).	1:03
صوت الجونج الثامن (نفس الصوت).	1:05
يتضاعف النبض الإيقاعى فجأة، يصدر صوت الجونج ويضاعفه صوت السلطانية الخزفية (يصدر صوت الجونج	1:06

بمعدل مرة كل ثانية)، يبدأ عزف الكولكابي في التسارع، مكررا نفس النغمة عدة مرات.	
خفوت تدريجى للصوت.	1:54

والمقتطف الثانى مأخوذ عند لحظة ذروة فى الأمسية عندما تفكر المرأة فى الدخول إلى الغشبية Trance. (وهى لا تتجح عند تلك اللحظة إلا أنها تدخل فى الغشبية بعد ساعة أو نحو ذلك). وترتفع كثافة الموسيقى مع ضغط التوقيعات بين ضربات الجونج، ويتسارع النبض الإيقاعى ثم يتضاعف خلال ذلك المقتطف. وتقوم السلطانية الخزفية بتقسيم فرعى للوقت، فى انساق بين ضربات الجونج، حتى فى المقطع السريع جدا، ويشبه ذلك من الناحية الإنشائية موسيقى "الوايانج كوليت Wayang Kulit" فى جاوة (مثل البليون Playon الذى تعرضنا له من قبل).

والموسيقى هنا، بما فيها من ترقين Punctuation للجونج، وتطابق، ولحن دائرى Cyclic، وإيقاعات ثنائية Binary Rhythms، وعزف إيقاعى سريع فى كثافة، تبدو فى وضوح قريبة الشبه بموسيقى الجاميلان التى سمعناها قبلاً، وعلى الرغم من أن تلك المناقشة قد أكدت على أوجه التشابه، فإنه يجب علينا أن ندرك أنها مجرد أوجه تشابه إنشائية Structural Similarities، يسهل تحديدها من خلال منظور نظرى. فالفروق تبلغ درجة من العمق إلى الحد الذى لا تحفل به كثيرا أي من الموسيقىات الأخرى (الباتاك والجاوية). وبالنسبة إلى الجاويين لا تعتبر قطعة صوت الخيزران بديلاً عن ضربات الطبول المتنوعة فى موسيقى الكيندهانج Kendhang،

وكذا الألحان المتشابكة في البونانج Bonang، أو تداخل ألحان الآلات لمختلف فرق موسيقى العزف الهادئ (فى تتافر محبب Heterophonic) فى الجاميلان الجاوى. وبالنسبة إلى الباتاك، لا يجد النسيج الكثيف والأصوات الضخمة غالبا لفرق الجاملان الجاوية، طريقة إلى قلب المستمع فى نوع من الألفة الشخصية، التى توفرها فرقة صغيرة جيندانش كيئينج — كيئينج، ولا عفوية عازف الكولكابى وتلقائيته.

وربما ستساعدك تلك الأمثلة القليلة للموسيقى التقليدية الشعبية من مختلف مناطق إندونيسيا، فى فهم ذلك الشعار القومى "بهيئكا تونجال إيكّا Bhinneka Tunggal Ika — وهى عبارة جاوية قديمة تعنى "الوحدة فى التنوع".

وفى الفنون نجد تنوعا هائلاً، إلا أن العناصر المهمة التى تتشارك فيها تلك الفنون تشهد على صحة ذلك الشعار. وعندما تعود إلى أمثلة من موسيقى شعبية حديثة، سنجد أن هناك طبقة أخرى من تنوع موسيقى إندونيسى — وهى طبقة تدرس عليها كثير من الإندونيسيين وهو شىء له معناه على نحو خاص لشباب الإندونيسيين من مختلف البقاع.

### الموسيقى الشعبية الإندونيسية:

تتميز معظم الموسيقىات التى يعتبرها الإندونيسيون شعبية popular، مثلها فى ذلك معظم الموسيقىات الشعبية فى أى مكان بالعالم، بأنها على الأقل تستخدم بعض آلات غريبة إلى جانب هارومونيات غريبة (انظر هامش Hatch 1989).

وباعتبارها أساسا ضربا تجاريا Commercial Genre، فالموسيقى الشعبية قد نشرت بذورها لتنتشر من خلال الوسائط المتعددة ويؤديها المشاهير من الفنانين. وللأسف لا يسمح لنا حيز الكتاب بارتداد ذلك التاريخ المثير للموسيقى التي تأثرت بالغرب في إندونيسيا، والتي أصبحت تيارا أساسيا في شرايين الحياة الموسيقية الشعبية. إلا أننا، رغم ذلك سنعرض حالة ثالثة لنجوم فوق العادة أو مجموعات تمثل واحدا من ثلاثة أساليب متباينة في نطاق عالم موسيقى "البوب Pop" في إندونيسيا.

#### رھوما إیراما، دانجدوت Rhoma Irama, Dangdut:

يطلق لفظ دانجدوت Dangdot على أول أسلوب معاصر تقليدا للصوت الذي كانت تصدره الطبول اليدوية من قبل، وحديثا مجموعات آلات النقر والجيتار الكهربى، وقد اشتهر الموسيقى رھوما إیراما Rhoma Iram فى فترة السبعينيات والثمانينيات بأنه ملك الدنجوت. وقد ولد عام ١٩٤٧ فى غرب جاوة، وتعلم عزف الجيتار الكهربى وأظهر ولعا بالموسيقى وهو بالمدرسة. وفى أواخر فترة مراهقته ترك المدرسة والتحق بحركة الموسيقى السرية

Under Ground، وتأثر كثيرا بالروك الغربى (وكان الرئيس سوكارنو قد منعه فى ذلك الوقت).

سرعان ما زال إعجاب إراما بموسيقى الروك، وابتدع صوتا خاصا به عبر بواسطته عن آمال الشباب الإندونيسى نحو أسلوب موسيقى حديث يحتفظ بطابعه الأندونيسى الصرف (أو على الأقل شرقيا) فى مواجهته الروك

الغربي (فريدريك 1982: 109): ثم عاد أراجيه إلى ضرب من الموسيقى المتأثرة بالغرب، أوركيس ميلايو Orkes Melayu، نشأ في المناطق الحضرية شمال وغرب سومطرة. وقد احتوت موسيقى ذلك النوع على مؤثرات من الموسيقى التصويرية لكثير من الأفلام الهندية التي اكتسبت شعبية كبيرة منذ فترة طويلة في إندونيسيا (انظر الفصل ٦). وتلك الموسيقى على الرغم من مبادئها الهارمونية شبه الغربية، فإن سماتها الشرقية واضحة، وتتميز بغنائها المشبع بالزخارف وعزف الفلوت.

وقد شرع رهوما إيراما في إقامة مشروعه على مستوى تجارى، إلا أنه نجح في جذب مختلف نوعيات الجماهير بعروضه الأخاذة. وكمعظم نجوب البوب، كان له أغان عن الحب، إلا أنه ارتبط أيضا بهيوم وطنه القومية وقدم أفكاره الخاصة على نحو واضح مخلص، وربما كان أكثر التزاماته هي الروح الدينية التي ثابر عليها في أعماله. وكان واحدا من أوائل الفنانين الإندونيسيين الشعبيين الذين يحجون إلى بيت الله في مكة. ووضع موسيقاد وأفلامه في خدمة الدعوة الإسلامية ومن مؤلفاته الأولى التي حققت نجاحا كبيرا موسيقى بعنوان روبية Rupiah (العملة الوطنية) وتدور حول الجشع. وقد منعتها الحكومة حيث رأت فيها ازدراء للعملة القومية (فريدريك 1982: 117). وهناك أغنية باكرة أخرى، منعتها السلطات أيضا، وهي "هاك أزاسي Hak Azasi" (الحقوق الأساسية)، التي دارت حول حقوق الإنسان في حرية العقيدة والتعبير عن نفسه.

فلنستمع إلى "بيجادانج ٢ Begadang II" (القرص المدمج ٣، تراك ٥)، وكانت أكثر أغنية شعبية انتشرا في عام ١٩٧٨ ورسخت مكانة إيراما كنجم، وتحمل الأغنية نفس عنوان الفيلم التي كانت تلك الأغنية لحنه الدال Theme Song. وكلمة باجادانج لفظ من جاكارتا يعنى السهر طول الليل، للسمر مع الأصدقاء عادة. وتقدم تلك الأغنية مثالا نموذجيا لصوت الدانجوت dangdut الموسيقى كما طوره إيراما. ويظهر النص ميوله الواضحة نحو شباب الطبقة الدنيا (انظر دليل الاستماع بانتباه). ومثل معظم موسيقيه، فالأغنية تلقى قبولا بين الشباب حيث تصاحب فرق الموسيقى الشعبية الراقصة مثلما يحدث في حفلات الروك وصالات الديسكو في الغرب.

القرص المدمج ٣ : ٥

باجادانج ٢ - Begadang II (السهر  
حتى الصباح) (٣،٣٣). موسيقى  
شعبية من نوع الدانجوت  
Dangdut يؤديها رهوما إيراما  
وفرقتة سونيeta. باجادانج-  
٢. يوكاوى Yukawi - إندونيسيا  
١٩٧٨.

### الاستماع بانتباه

#### بيجادانج ٢ - Begadang-II

القرص المدمج ٣ : ٥

قراءة العداد	التعليق	الترجمة
0:00	مقدمة آلية، أداء رهوما إيراما على الجيتار	

0:22	<u>المقطع الشعري</u> أبا أرتينا ما لام مينجو باجي أورانج يانج تيداك مامبو؟ ماو كي بيستاتاك بيرونج أخيرنا نوجرونج دي بينجر جالان	كم هي جميلة ليلة السبت لهؤلاء الفقراء، والذين يريدون الذهاب إلى حفلة ولا يملكون النقود فيتسكعون على جانب الطريق
0:48	لازمة Refrain بيجادانج سامبيل بيردينانج، والوبون كيتا تيداك بونيا يوانج كيتاجوجا بياس سينانج	اسهروا أدعنا نسهر اسهروا وغنوا ومع ذلك فرغم أننا مفلسون فإنه لدينا قدرة على المرح
1:02	المقطع الشعري (نفس النص والموسيقى)	
1:26	فاصل آلي، روما إيرانا على الجيتار	
1:50	قطرة ١	
	باجي ميريكيا يانج بوبايا يوانج بيردانزا — دانزي دي نيتي كلييب، باجي كيتا يانج تاك بونيا يوانج	هؤلاء ممن معهم نقود يرقصون في الملاهي الليلية ونحن المفلسين

نرقص هنا على قارعة الطريق	كوكوب بيرجوجيت ديزيني	
	فاصل آلى قصير	2:03
	قنطرة ٢	2:10
هؤلاء ممن معهم نفود دائما ما يأكلون فى المطاعم الفاخرة أما نحن المفلسين فنأكل فى إسطنبول على قارعة الطريق	باجى ميرىكا يانج بوتايا وانج ما كان — ما كان دى ريستوران، باجى كيتا يانج — تاك بوتايا بوانج ما كانيا دى واروانج كوبى	
	المقطع الشعرى ١	2:27
	لازمة Refrain	2:57
	المقطع الشعرى ١	3:04
	توقف فجائى عند نهاية المقطع الشعرى ١	3:29

### بيجادانج - ٢ لرهوما إيراما Rhoma Irama - بإذن

وقد ظل إيراما يصدر تسجيلات بعد مرور خمسة وعشرين عاما على صدور تلك الأغنية الشهيرة، رغم أنه لم يعد إلى سابق مكانته التى كان يتسيد فيها السوق. وقد قام ببطولة عدة أفلام، دعا فيها على طريقته إلى الإسلام مستخدما جيتاره الكهربى فى موسيقى الدانجوت Dangdut وهو ما سبب استياء بين المسلمين المحافظين. ومن غير المحتمل، كما قد يبدو إذن، أن يكون رهوما إيراما قد حقق شهرته كنجم روك إسلامى وتمتع بنجاح تجارى مهول فميوله الجازفة لتوصيل رؤيته لمجتمع أكثر اكتمالاً، ترتبط ارتباطاً



وثيقا بتعاليم الإسلام، قد قادتة إلى عالم السياسة. ففي عام ١٩٨٢ انضم إلى حزب المعارضة الإسلامي، وقام بدور في تجمع سياسي صاحبتة أحداث عنف قبل الانتخابات بوقت قصير. وفي التسعينيات انضم بعد تردد إلى الحزب السياسي السائد، بل لعب أدوارا أساسية في صميم بنيات الحزب مثلت تهديدا واضحا للقوى الإسلامية السياسية في أندونيسيا: الجيش. وحديثا، أصبح واحدا من أكثر النقاد صراحة من رواد دعوة الحكومة لتبني إصدار قانون تحريم العري Antipornography، وهي دعوة لم تلق نجاحا إذ كان سيترتب على مثل هذا القانون منع مئات من الإندونيسيين الذين يمارسون مثل تلك الفنون الأدائية — وهي فنون تقليدية إلى جانب كونها فنونا حديثة، ترتدى فيها النساء ملابس فوق الركبة تترك السيقان عارية، كما تتحسر عن الاكتاف.

### الاستجابات للعولمة Responses to Globalization:

ننتقل الآن إلى مثالين أكثر حداثة من دانجوت إيراما في مجال الموسيقى الشعبية (صدر واحد عام ٢٠٠٠ والآخر في ١٩٩٨). وقد تنامت وتكاثفت قوى العولمة منذ ثمانينيات القرن العشرين مما أغرق السوق الأندونيسى بالمنتجات الثقافية التجارية للغرب، بما فيها مختلف أنواع البوب الأمريكى، والروك، والجاز. ويمثل هذا المثالات الموسيقيان الأخيران مختلف الاستجابات لهذه العملية. والمثال الأول بمجموعة تسمى كارا كانتوا Karakatua (على اسم الجزيرة البركانية المشهورة غرب جاو مباشرة)، يضم تركيبة منتقاة بعناية من موسيقى الجاميلان السوندانية Sundanese.

Gamelan (غرب جاوه)، مع الجاز الاندماجي Fusion Jazz، والثاني لمجموعة تسمى "فرقة أحمد Ahmed Band"، تمثل عناقاً تاماً لبديل غربي وأساليب الجاز الثقيل Heavy\_Metal، مع عناصر قوية لاحتجاجات سياسية واجتماعية تعارض النظم السائدة تبدو في النصوص الغنائية.

الكراكاتوا، الجاميلان السونداتي، والجاز الاندماجي

### Krakatua, Sundanese Gamelan, and Fusion Jazz

أسس دويكي دارماوان Dwiki Dharmawon<sup>(١)</sup> (دوى - كى - دار - ما - وان Dwee - Kee - dar - ma - wan الكراكاتوا (شكل ٧-١٢)) فى ثمانينيات القرن العشرين وهو عازف كى بورد keyboard (لوحة المفاتيح) جاز حقق شهرة كبيرة لمهارته فى تقليد أسلوبى "جو زاوینول" Joe Zawinul<sup>(٢)</sup> (مؤسس فرقة Weather Report)، وتشيك كوريا<sup>(٣)</sup> Chick Corea، حيث نال جائزة من شركة ياماها Yamaha فى اليابان عام ١٩٨٥. وتقدم التسجيلات البكرة للكراكاتوا، ألحان الجاز الاندماجي الأصلية مع توليفة هارمونية إيقاعية متشابكة. واحتوت تلك الأساليب على

---

(١) (ولد عام ١٩٦٦) - بدأ مسيرته المهنية فى عام ١٩٨٥ - فاز بالجائزة الكبرى فى مهرجان الأغنية بأسيا فى الفلبين - ٢٠٠٠ - المترجم.

(٢) جوزيف إيريك زاوینول (١٩٣٢ - ٢٠٠٧). مؤلف موسيقى نمساوى وعازف كيبورد - من أقطاب الجاز - المترجم.

(٣) أرماندو أنطونى "شك" كوريا Armand Anthony "Chick" Corea (ولولمام ١٩٤١) عازف بيانو جاز أمريكى. اعتنق ديانة السيانتولوجيا Scientology ودعا إليها، وهى مجموعة من الأفكار تدعو إلى أن البشر كائنات روحية ذات طبيعة خالدة - المترجم.

أغاني جاز، بعضها بالإنجليزية، تغنيها مغنية جاوية سوندانية **Sundanese** وهي ترى أوتامي **Trie Utamie**<sup>(١)</sup>، وقدمت أساليب غنائية متطورة ومصقولة فيها تقليد لغناء الجاز الأمريكي. وحوالي عام ١٩٩٣، ١٩٩٤، استنفدت فرق مثل دارماوان **Dharmawan** وأوتامي أغراضها من مجرد التقليد لموسيقى الغرب التي يعجبون بها، حيث ترعرع الأعضاء الأساسيون لتلك الفرق في بداياتهم في غرب جاوه. (سوندا **Sunda**)، وقرروا إلماج العناصر السوندانية في موسيقاهم، وبذا أضاف الخبراء المحليون لعزف السارون **Saron**، والبونانج **Bonang**، والربابة **Rebab**، والكينانج **Kindang**. والخلاصة أنهم شرعوا في إبداع تنوع هجين من الموسيقى يمزج الآلات الغربية من الآلات الفطرية الإندونيسية، وعناصر الموسيقى القومية.

وقد أجريت التجارب على تلك التوليفات في إندونيسيا على مدار قرون. وظهرت عقبات وتحديات من نوع خاص بسبب أسلوب ضبط **Tuning** كثير من الآلات الموسيقية الإندونيسية التي تستخدم السلالم مثل السلندرو **Sléndro**، والبيلوج **Pelog**، بما لا يتمشى مع الأنظمة الغربية (راجع شكل ٧-٢). وفي القرن التاسع عشر، اندمجت فرق النحاسيات **Brass Bands** مع آلات جاميلان البيلوج في بلاطات جاوة الوسطى، وبذا كانت رمز الاندماج بين الإمكانيات الجاوية والهولندية. وفي بواكير القرن العشرين، بدأ المؤلفون الموسيقيون الجاويون يكتبون مؤلفات تجمع بين الغناء الجاوي والآلات الغربية.

---

(١) ولدت عام ١٩٦٨ في باندونج مغنية وملحنة أيضا - المترجم.



شكل (٧-١٢)

فرق الكراكاتوا Krakatau

فى التسعينيات شهدت إندونيسيا طفرة فجائية فى التجريب بالمزج بين الآلات الشعبية الأندونيسية وآلات موسيقى الروك/ والبوب Pop/ Rock. والموسيقى الذى غالبا ما يعزى إليه استلهم ذلك الاتجاه هو "جوروه سوكارنو بوترا Guruh Sukarno Putra" (جوو - رووه - سو - كار - نو بوو - ترا Goo - Rooh - Soo - Kar - No Poo - Tra)، الذى أصدر ألبوما اعتبر علامة فى تلك المسيرة بعنوان جورو جيبسى Guruh Gipsy (1976)، واشتملت الآلات الموسيقية فيه على بيانو، وموالفات إلكترونية Synthesizers، وآلات روك، تعزف مع آلات الجيندر Gender's الباليينيه

Balinese وطبول، تعزف طبقا لأساليب الغناء فى وسط جاوه والسلام والألحان المعمول بها فى غرب جاوه. وجورو هو أصغر الأبناء الأحياء لمؤسس الجمهورية الإندونيسية وهو الرئيس سوكارنو. وأحيانا ما يشار إلى موسيقاه باسم بوب بيرات (البوب الثقيل، انظر هاتش Hatch 1989)، وهى موسيقى أكثر تنوعا واستثارة للاستماع من موسيقى الدانجوت Dangdut. إلا أنه بينما استقى الجورو موسيقاه من مختلف الأساليب الإندونيسية المحلية، نجد أن أعضاء الكراكوتا قد حاولوا التركيز على منطقتهم الخاصة بهم وهى سوندا Sunda.

وفى عام ١٩٩٤ أصدر أعضاء الفرقة ألبوما بعنوان "ضباب صوفى Mystical Mist"، وفيه بعض مقطوعات تشبه الجاز الاندماجى، وأخرى تمثل أكثر الموسيقى السوندانية. وكانت إحدى الأفكار الأصلية لديهم هى ضبط آلاتهم الغربية على سلم الموسيقى السوندانية التقليدية. وقد قام "دويكى Dwiki" ببرمجة نظام مقعد من التنويعات بين الدرجات الموسيقية على لوحة مفاتيحه Key Board (الكيبورد)، وطور نظاما لاستخدام الأصابع حيث عندما يضرب مزيجا معينا من المفاتيح السوداء والبيضاء، يمكنه أن يصدر أنغام السلندرو والبيلوج، أو أى سلم آخرى نموذجية للموسيقى التقليدية السوندانية. ويستخدم عازف القرار Bass Player كونتراباص كهربى دون دساتين Frets (شرائح معدنية على رقبة الجيتارات تسهل عملية إخراج السلم الغربى)، وعندما يمتلك العازف المهارة الكافية لوضع أصابعه، يمكنه أن يعزف أنماط قرار Pass Patterns يسلم السلندرو والسلام غير الغربية

الأخرى ولا تغنى "تري أوتامى" فى ذلك الألبوم على قرار مغنية الجاز المألوفة بل فى تلوين صوتى مميز بمغنية سوندانية (بيسيدهن Pesindhèn). إلا والأمثلة التى نقدمها فى التسجيل مقطوعات آلية حرفة، تصور بوضوح مهارة الموسيقيين فى إبداع مقطوعة تحاول ألا تكون مجرد سوندانية، ولا مجرد غريبة بل مواعمة سحرية للأسلوبين.

### القرص المدمج ٣ : ٦

شافليندنج - شافلندنج Shufflendang  
 Shufflending (11:4) - موسيقى جاز  
 لنملى. عرقى. سوندانى - Ethno  
 Jazz Fusion, Sundanese - أداء فرقة  
 كراكاتوا Karkatau; دويكى دارماوان  
 Dwiki Dharmawan كيبورد، بيرا  
 بونديارما Pra Budidharma كونتراباص  
 دون دساتين، بودى هاريونو Budhy  
 Haryono مجموعة طبول غريبة  
 Traps، ومعهم بويون داسونو Vojou  
 Darsono ربابة وفلوت، أدهى روديانسا  
 Adhe Rudiana كيندنج، إلفيك ذو الفقار  
 Elik Zulfiqar وتودى راهابو Tudi  
 Raitayu سارون، زينال أريفين Zainal  
 Arifin بونانج - مواعمة سحرية  
 Magical Match - موسيقى كيتا Kita  
 2000.

فلتستمع إلى تسجيل "شافليندنج - شافلندنج - Shufflendang Shufflending" (القرص المدمج ٣ - تراك ٦) وتتبعه بدليل الاستماع بانتباه. وبمزج العنوان الكلمة الإنجليزية Shuffle (نوع من الأغاني الأفروأمريكية المصاحبة للرقص يجرى تأديتها مع طقوس العبادة، وتعرف أيضا باسم Ring - Shout)، مع الكلمتين السوندانية كيندنج Kendang (طبل)، ومقطوعة جاميلان موسيقية (جيندهنج Genahing). وأفراد فرقة

الكاركاتوا: زيتال أرفين، وأدهي روديانا (الذى يقوم بتعليم الموسيقى التقليدية الشعبية فى الكلية الإندونيسية للفنون الأدائية - فى باندونج، غرب جاوه)، والمتخرجون حديثاً: يويون دارسونو، الفيك ذو الفقار، وتودى راهايو. وإذا كان من الممكن الاستمتاع بالأصوات والإيقاع دون معرفة أصولها، فإن معنى تلك الموسيقى بالنسبة إلى أعضاء الكاركاتوا وكذا بالنسبة إلى المعجبين بموسيقاهم فى أنحاء إندونيسيا يكمن فى قدرتها على تطويع الجاز للأسلوب السوندانى "Sundanize" أو موسيقى البوب، وفى نفس الوقت تطويع الموسيقى السوندية وتحديثها بتطعيمها بموسيقى الجاز. ويعمل ذلك الالتباس على مد الجسور بين عالمين قد يبدوان غير متوائمين. عالم الثقافة التقليدية الشعبية الإندونيسية وعالم الثقافة الغربية الحديثة. ولم يكن لدى دارماوان Dharmawan والأعضاء الآخرين فى الفرقة، وقد تعرفت عليهم فى أغسطس ٢٠٠٠، مفهوماً واضحاً يمكن أن يسموا موسيقاهم من خلاله، وناقشنا إطلاق عناوين مثل "عصر جديد New Age"، "الموسيقى العالمية World Music"، "البوب العرقى Ethno Pop"، على الفرقة. وهم يؤملون أن تلك الموسيقى ستتجاوز حدود إندونيسيا لجذب المستمعين حول العالم، ليس فقط نحو موسيقاهم بل أيضاً إلى ذلك الكنز الثرى من الموسيقى الإندونيسية التقليدية الشعبية.

الاستماع بانتباه

شافليندنج - شافليندنج

Shafflendang - Shaffflending

القرص المدمج ٣:٦

قراءة العداد	التعليق
0:00	تفتح الآلات الغربية المقطوعة بتكرار عبارة قصيرة.
0:15	إيماءات لسلم بيلوج (مسافات قصيرة وطويلة بين النغمات).
0:42	تعزف آلات السارون (ذات الشرائح المعدنية) على نحو فجائي في سلم سلندرو (في أنغام ذات مسافات متساوية).
0:5	تعزف آلات السارون في سلم بيلوج.
0:59	عودة لسلم السلندرو من آلات السارون.
1:09	الانتقال إلى الربابة (ذات وترين) حيث تعزف في سلم بيلوج.
1:35	عودة لأسلوب الجاز الاندماجي، كما في البداية، رغم عدم وجود تكرار دقيق. ويستمر الانتقال بين السلام خلال مقتطفات.





شكل (٧-١٣)

داني Dhani (داني أحمد مناف Dhani Ahmed Manaf)  
في أثناء أدائه مع فرقة أحمد Ahmed Band

## فرقة أحمد

### موسيقى الروك الإندونيسية

لنعد الآن أدرجنا نحو موسيقى روك بديلة تعزفها فرقة أحمد حول ما أطلق عليه Ideologi Sikap Otak<sup>(١)</sup>، صدر عام ١٩٩٨ في الوقت التي كانت تجتاح فيه إندونيسيا اضطرابات سياسية غير معهودة، مع مظاهرات للطلبة ومواجهات أدت في النهاية إلى استقالة الرئيس سوهارتو Suharto في مايو من نفس العام. وتتخذ الفرقة اسمها من مؤسسها ملحن الأغاني داني

(١) ومعناها غشية أيديولوجية في المخ Ideological Slance of the Brain - المترجم.

أحمد مناف (شكل ٧-١٣)، وهو أحد الأعضاء الأساسيين في فرقة ديوا ١٩ Dewa19، وهي فرقة حققت انتشارا وشعبية طاغية (وشكلت تيارا أيضا)، وكانت أغانيها وألبوماتها تحقق المبيعات منذ منتصف التسعينيات. وقد التحق بفرقة داني موسيقيون آخرون: اندرا رمضان Andra Ramadhan (عازف جيتار)، بيمو Bimo (طبول)، بونجكي Bongky (باص)، وباي pay (جيتار). وقد دعاني داني إلى الاستوديو الخاص له عدة مرات، وتناقشنا طويلا حول الموسيقى. وكان من الواضح منذ البداية أنه ليس لديه أى اهتمام بالموسيقى الإندونيسية التقليدية من أى نوع. وأخبرني أن من الصعب تماما كتابة وإصدار أغاني روك جيدة، ناهيك عن محاولة عمل مزج بينهما وبين عناصر أسلوبية أخرى. وتقدم بعض موسيقاه، خصوصا تلك التي كتبها وأداها مع فرقة ديوا ١٩ الشعبية، الألحان البوب العادية عن الحب والشباب إلا أن لداني أيضا مبادئه السياسية القوية، التي عبر عنها موسيقيا مع فرقته البديلة "فرقة أحمد"

#### القرص المدمج ٣ : ٧

ديستورسي Distorsi (تشويه)  
5:19 Distortion. موسيقى  
روك أندونيسية تؤدبها فرقة  
أحمد غناء داني أحمد مناف،  
جيتار . أندريا رمضان ،  
طبول بيمو، باص بونجكي،  
باي، جيتار Ideologi Sikap  
Otak Aquarius P  
9173.1998.

فلنستمع إلى ديستورسي Distorse (تشويه) القرص المدمج ٣ - تراك ٧ وهي أغنية احتجاج بأسلوب الروك البديل، على النفاق والفساد. ولا تذكر الأغنية أسماء بعينها صراحة (سوهارتو، على سبيل المثال، أو وزراءه،

ومشاريعه الضخمة فى مجال الأعمال). وربما قد يتعرض إذا ما فعل ذلك إلى إجراءات قمع عنيفة. ليست رقابية فقط بل السجن أيضا. وبدلا عن ذلك، مثلها مثل أى موسيقى احتجاجية فى إندونيسيا، فإن الأغنية تشكو بمرارة دون أى إشارة ما. ورغم ذلك فقد فهم المستمعون الإندونيسيون الرسالة وتحركوا بتأثير تلك الأغاني وغيرها، تماما مثلما حركتهم التجمعات السياسية وما ألقى فيها من خطابات حماسية (انظر دليل الاستماع بانتباه)

### الاستماع بانتباه

#### القرص المدمج ٣:٧

قراءة العداد	القسم /النص	الترجمة
0:00	مقدمة آلية، يظهر فيها أحمد مناف على الجيتار الكهربى.	
0:10	مونيا سيلالو Maunya Selalu X5	إنهم يريدون دائما ...
0:36	المقطع الشعرى ١ مونيا سيلالو منمبرانتس كيمسكينان تابى أدا يانج سيلالو كوراس يوانج راكيات	إنهم يريدون أن يحاربوا الفقر، إلا أن هناك دائما البعض ممن يستولون على أموال الشعب
0:51	مونيا سيلالو... (X3)	إنهم يريدون دائما ...
0:59	المقطع الشعرى ٢ أدا يانج سوك أكسى يوكا مولوت، بروتيس، تابى سايانج مولوتتا سيلالو بيراروما	هناك من يستعرضون أنهم يفتحون أفواههم متظاهرين بالمعارضة إلا أنه من العار أن

الكحول.	تفوح رائحة الكحول من أفواههم.	
1:18	لازمة Refrain يانج مودا مابوك، يانج توكوروب (x2) مابوك تيروس، كوروب تيروس. جايلاه نيجيري إيني.	الشباب سكارى والكبار فاسدون يعاقرون الخمر باستمرار، ويفسدون باستمرار كم هو عظيم بلدنا كم هو عظيم بلدنا.
1:37	المقطع الشعري ٣ مونيا سيلالو مينجاكان كيديلان، تابي ماسيه ساجا آدا سيبا هوكوم ريمبا	يريدون دائما توطيد أركان العدالة إلا أن هناك بقايا من قانون الغابة.
1:53	المقطع الشعري ٤ آدا يانج كوبا- كوبا ساداركان بينجوسا تابي سايانج يانج كوبا ساداركان سادار آجا نداك بيرناه	هناك من يحاولون إيقاظ حاكمنا إلا أنه من العار أن يكون هؤلاء الذين يحاولون غير منتبهين لأنفسهم
2:10	قفطرة ١ سيتياب هارى مابوك نجوسيه سول بوليتيك، سيتياب هارى كوروب نيجوسيه سول بوليتيك؛ سيتياب هارى كوروب، نجوسيه سول كريسيز ايكونومي	يسكرون كل يوم ويثرثرون بحماسة فى السياسة، يفسدون كل يوم، ويثرثرون حول الأزمة الاقتصادية
2:29	لازمة	
2:47	فاصل ألى	
3:00	مونيا سيلالو... (x5)	إنهم يريدون دائما ...

3:15	المقطع الشعري 5 بيروت كيكينيا نجان باهاس سول كيلاباران كابيتاليس سيجاتي مالاه نجومونجين سول كيديلان سوسيال	هؤلاء المتخمون بالطعام يناقشون الجوع. الرأسماليون الحقيقيون يتكلمون عن أمور العدل الإجتماعي
3:34	قنطرة ٢ سيللو مونوبولي! نجوسيه سول بيماراتان، سيتياب هاري توكو، كييوبروكان نجوميل سول كروبان	احتكار دوما! وثرثرة حول التوزيع العادل وفي كل يوم يطلقون النار على مدمني المخدرات، ويمدمنون حول الانهييار
4:01	لازمة	
4:16	لازمة	
4:32	هونيا سيلالو... (x11)	إنهم يريدون دائما

ديستورسي Distorsi (تشوه) لداني أحمد مناف \_ بإذن

وتلك الأمثلة الثلاثة للموسيقى الشعبية الإندونيسية تظهر لنا بعض التناقضات المهمة في الأسلوب والخطاب. وتبدأ التباينات بينهم لإعطائك فكرة عن مدى تعقيد الموسيقى الشعبية الإندونيسية — وهو تعقيد ما زال في أغلبه لم يكتشف من قبل الباحثين، فرغم تحوله السياسي في بواكير التسعينيات، يظل روما إيراما وما زال مسلما متمسكا بعقيدته، وباعتباره كان من أصل متواضع، لذا نجده متعاطفا مع الجموع المقهورة. والخطاب السياسي العام للكراكاتوا هو خطاب علماني، وكما يهتم بمشاكله الإقليمية (الجاميلان السونداني) نراه يبدى نفس الاهتمام بالمشاكل الدولية (الاندماج مع

الجاز). وكل من إيراما وكراكاتوا يبدعان موسيقى تطورت من مزيج من عناصر موسيقية شديدة الحماس، بينما فرقة أحمد، على النقيض من ذلك، تكافح في وعى لإبداع موسيقى في نطاق المعايير الأسلوبية لروك غربي بديل فيها احتجاج على الأوضاع ولها قدرة على المواجهة. وبينما كانت موسيقى الدانجوت التي يقدمها إيراما إبداعا صاغته، في انساق ووعى، أنواق الجماهير، وحقت شعبية وانتشارا في جميع أرجاء الأمة، نجد أن المؤلفات الموسيقية الأخرى لم تلق قبولا كبيرا وكانت أسواقها محدودة بنطاقات ثقافية رفيعة (خاصة السوندانية والجاوية) للكرakatوا وشباب المدينة الذين لم يتأثروا بفرقة أحمد.

وكل من الثلاثة كان يطمح إلى استخدام موسيقاهم كي تلعب دورا أكثر من مجرد توفير برامج للتسلية. من خلال مفاهيم مختلفة، فكان لإيراما وأحمد خطاب اجتماعي موجه لمستمعيهما وأتباعهما. ووفر الكراكاتوا قنطرة بين التقاليد المحلية، والحداثة الدولية. كل منهما كافح لترسيخ مكانة اجتماعية لموسيقاه وكان له أسلوبه الفني الخاص به. ورغم القلاقل والاضطرابات التي كانت تظهر اليوم بين الحين والحين في أنحاء إندونيسيا، فإن ذلك البلد ما زال فخورا بقدرات أبنائه في قبول التنوع والتعايش معا وتتيح لنا الأمثلة الثلاثة للموسيقى الإقليمية الشعبية لمحة سريعة لذلك التنوع، وترينا أنه لا ينطبق فقط على الثقافة التقليدية الإقليمية، بل أيضا على الموسيقى الشعبية المنتشرة على المستوى القومي.

**WWW Book Companion website**

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت" : وما هو

أكثر في موقع **Book Companion Website** لكتابنا هذا **Worlds of**

**Music** — الطبعة الخامسة متوافرة في

**Academie cengage.com/music/titon/world-5.**





## المساهمون فى سطور:

تيموثى ج. كولى Timothy J. Codey

أستاذ مساعد الموسيقىولوجيا الإثنية فى جامعة كاليفورنيا - سانتا باربارا، حيث يقوم بتدريس مناهج الموسيقى الفولكلورية الشعبية (يستخدم اللغة البولندية، واللغة الأمريكية الدارجة) من بين موضوعات أخرى، فى قسم الموسيقى. ويشارك بفعالية أيضًا فى برنامج الدراسات العالمية والدولية بالجامعة.

حصل على الماجستير فى تاريخ الموسيقى من جامعة نورث ويسترن North western، ثم حصل على الدكتوراه فى الموسيقىولوجيا الإثنية من جامعة براون Brown، حيث درس مع جيف تود تيتون Jeff Todd Titon. حصل كتابه، "صناعة الموسيقى فى منطقة تاتارا البولندية Polish tatrás"، على جائزة أوربيز السباح، وعلماء الإثنوجرافيا، وموسيقىو الجبال<sup>(١)</sup>، على جائزة أوربيز Orbis لعام ٢٠٠٦ للدراسات البولندية، التى تمنحها المؤسسة الأمريكية لتقدم الدراسات السلافية. وهو يجيد العزف على رباب الجبال البولندية، كما يعزف على آلة البانجو الأمريكية القديمة، ويغنى ضمن الكورالات. وقد تم تجهيز نسخة منقحة من كتابه "ظلال فى الميدان Shadows in the field" روى للعمل الميدانى للموسيقىولوجيا الإثنية، والذى يحرره جريجورى ف. بارز Gregory F. Barz، للنشر (عام ٢٠٠٨). وهو يعمل حاليًا رئيسًا لتحرير

---

(١) هى سلسلة جبال على الحدود بين بولندا وسلوفاكيا - المترجم.

(الموسيقولوجيا الإثنية)، صحيفة جمعية الموسيقولوجيا الإثنية، إلى جانب رئاسته للجمعية - فرع كاليفورنيا الجنوبية.

أما أبحاثه الحالية فتدور حول موسيقى عشاق رياضة الركبة Surfing (ألواح ركوب الأمواج المتكسرة) وكيف يعبرون عن أفكارهم خاصة في ولاية كاليفورنيا، وكيف يتم تمثيل ذلك النوع من النشاط كرياضة وأسلوب حياة في نطاق الثقافة الشعبية.

دافيد ب. ريك David B. Reck

أستاذ متفرغ emeritus للغات الآسيوية والحضارات، والموسيقى، بكلية أمهرست Amherst . حصل على دكتوراه الفلسفة في الموسيقولوجيا الإثنية من جامعة ويسليان Wesleyan ، حيث درس على يد مارك سلوبين Mark Slobin، ودافيد ب. ماك ألستر، وجينيتش كسوجه Genichi Tsuge. قام بجولات على نطاق واسع شملت الهند والمكسيك، وجنوب شرق، وشرق آسيا من خلال منح من مؤسسة جوجنهايم Guggenheim، ومؤسسة روكفلر Reckfeller للفنون، والمعهد الأمريكي للدراسات الهندية، وأجهزة أخرى. كان مديراً كبيراً لأستاذة الموسيقى الهندية الأسطورية مدام رانجاناياكى راجوبالان ranganayaki Rajagoplan، وهو عازف ماهر على آلة الفينا veena، وأقام حفلات على نطاق واسع في الهند، وأوروبا، والأمريكتين. وبوصفه مؤلف موسيقى شاهد أعماله في الستينيات والسبعينيات، وهي تقدم في قاعدة كارنيجي Carnegie hall، وقاعة مجلس المدينة Town hall،

وتانجلوود، وكذا في عديد من المهرجانات الدولية الجديدة، وتشمل منشوراته كتاب الموسيقى في جميع أنحاء الأرض *Music of the whole Earth*، وكان من ضمن فصوله عناوين مثل "كان ذلك منذ عشرين عامًا *It was twenty years ago today*، موسوعة جارلاند للموسيقى حول العالم *The Garland Encyclopedia of world Music*، إلى جانب مقالات حول سمات الموسيقى الهندية، والبيتلز *The Beatles*، ويوهان سباستيان باخ *J.S. Bach*، والتأثير المتبادل بين الغرب والشرق. يعيش مع زوجته المصورة الفوتوغرافية كارول ريك *carol Reck* في تشيناي.

ر. أندرسون ستون *R. Aderson Sutton*

حصل على دكتوراه الفلسفة في الموسيقىولوجيا من جامعة ميتشجان، حيث درس مع جوديث بيكر *Judith Becker* ووليم مالم *William Malm*. تعرف على موسيقى جاوه *Javanese* وهو طالب في جامعة ويسليان، وجعلها نقطة محورية لدراسة الماجستير في جامعة هاواي، حيث درس السلام الموسيقية المعروفة بالجاميلان *gamelan* على يد هاردجا سوسيلو *Hardja Susilo*. أجرى بحثاً ميدانية عديدة في إندونيسيا، من خلال منح من مركز الشرق - الغرب، فولبرايت - هايز *Fulbright-Hays*، مجلس بحوث العلوم الاجتماعية، هيئة (الأوقاف) المنح القومية للإنسانيات، مؤسسة فينرجرين *Wenner Gren*، والجمعية الفلسفية الأمريكية، مؤلف الكتب التالية: تقاليد موسيقى الجاميلان في جاوه *Traditions of Gamelan Music*

in Java، تنويعات فى موسيقى الجاميلان من جاوه الوسطى Variation in central Javanese gamelan Music الروح: الموسيقى، الرقص، والسياسات الثقافية فى الأراضى المنخفضة جنوب سولا ويرى Music , Dance, and cultural politicos in Lowland south sulawesi : Calling back the spirit إلى جانب العديد من المقالات عن الموسيقى الجاوية. ويهتم فى أبحاثه الحالية بالموسيقى والوسائط الإعلامية فى أندونيسيا وكوريا الجنوبية. وله نشاط بارز كموسيقى جاملان منذ ١٩٧١، وقد عزف مع عدة فرق محترفة فى إندونيسيا وقام بإدارة حفلات عديدة فى الولايات المتحدة. عمل مساعدًا لرئيس ومحرر كتب لجمعية الموسيقىولوجيا الإثنية، كما كان عضوًا فى الجمعية العامل للفنون الأدائية لمهرجان أندونيسيا (١٩٩٠-٩٢). شغل منصب أستاذ الموسيقى ومدير مركز الدراسات لجنوب شرق آسيا.

### جيف تود تيتون Jeff Todd Titon (المحرر)

حصل على دكتوراه الفلسفة فى الدراسات الأمريكية من جامعة مينيسوتا، حيث درس الموسيقىولوجيا الإثنية مع آلان كاجان Alan Kagan، والموسيقىولوجيا مع جوهانس ريدل Johannes Riedel. قام بأبحاث ميدانية فى أمريكا الشمالية عن الموسيقى الفولكلورية الدينية، وموسيقى البلوز، وعزف الربابة فى الأزمان القديمة، وذلك بدعم من هيئة المنح للفنون، وهيئة المنح للعلوم الإنسانية: عمل عازف جيتار لمدة عامين فى فرقة موسيقى البلوز (ليزي بل) Lazy bill Lucas blues band ، وهى فرقة ظهرت عام

١٩٧٠ في مهرجان آن آربر An Arbor للبلوز. مؤلف أو محرر لسبعة كتب من ضمنها: "موسيقى البلوز القومية الباكورة Early down home blues، الذي حصل على جائزة الـ ASCAP - ديمز تايلور Deems Taylor، وكتاب التقاليد الموسيقية الأمريكية American Musical Traditions (في خمسة مجلدات)، وقد اختارته صحيفة المكتبة Library Journal واحدا من أبرز المراجع لعام ٢٠٠٣، وهو أيضا مصور فوتوغرافي وثنائي ومخرج أفلام سينمائية. في عام ١٩٩١ وضع برنامج كومبيوتر نصا فائقا بالوسائط المتعددة Multi media hypertext عن عازف الربابة القديم كلايد دافينبرت Clyde Davenport، اعتبر مثالا نموذجيا لتقديم المشغلين بالموسيقى في أسلوب تفاعلي. أسس برنامج الموسيقىولوجيا الإثنية في جامعة تفتس Tufts، حيث قام بالتدريس منذ ١٩٧١ حتى ١٩٨٦. ومنذ عام ١٩٩٠ حتى ١٩٩٥ كان رئيسا لتحرير مجلة "الموسيقولوجيا العرقية" التي تصدرها جمعية الموسيقىولوجيا الإثنية، زميل بجمعية الفولكلور الأمريكي، ومنذ عام ١٩٨٦ كان أستاذا للموسيقى ومدير برامج دراسات الدكتوراه في قسم الموسيقىولوجيا الإثنية بجامعة براون Brown.



المترجم فى سطور:

## حسام الدين زكريا

- عميد بحري مهندس سابق.
- صدر له ستة عشر كتابًا ما بين مترجم ومؤلف فى الموسيقى والمعلوماتية.
- عضو اتحاد الكتاب وأستاذ منتدب للتذوق الموسيقى - جامعة الإسكندرية.
- يترجم عن اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية.
- صاحب المعجم الشامل للموسيقى العالمية - إصدار الهيئة العامة للكتاب.





التصحيح اللغوي: محمد محمود  
الإشراف الفني: حسن كامل

